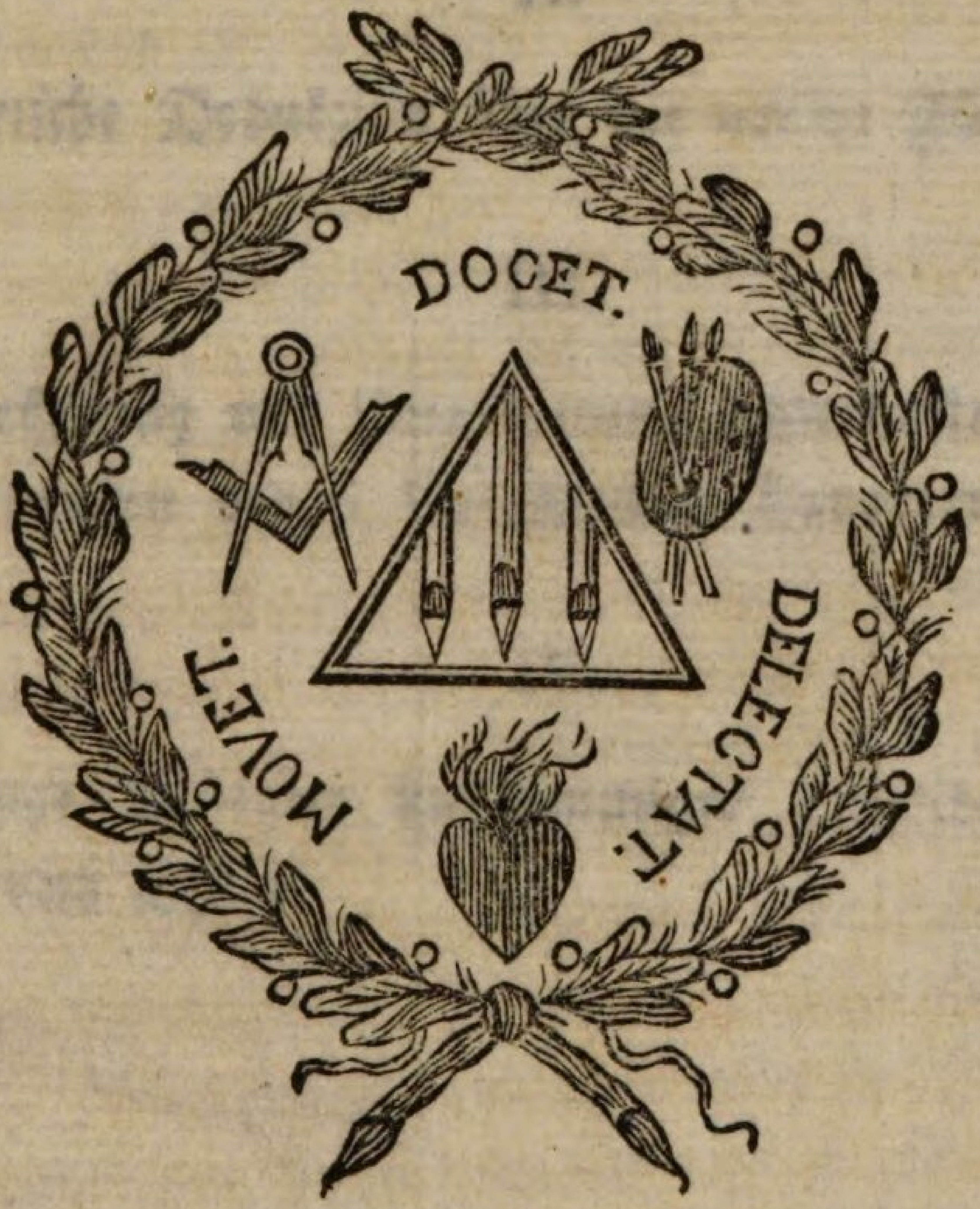
Mus. Th.
3498

Abt Vogler's

Choral-System.



Kopenhagen, 1800.

In Kommission in der Haly'schen Musikhandlung.

Gedruckt bei Niels Christensen.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

35 a B

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Inhalt.

Theorie

I.

Kritische Revision der Musikalischen Theorie.

II.

Historische Dedukzion über die uralte Psalmodie.

Praktik.

III.

Verbesserung und Umarbeitung fehlerhafter Behandlungen der 6 Griechischen Tonarten.

IV.

Strenge Prüfung vierstimmiger Orgelbegleitungen und Chöre.

I.

Kritische Revision der musikalischen Theorie.

Es sind 24 Jahre, daß mein System herausgekommen; 19, daß es von der (vormals) Königlichen Akademie der Wissenschaften in Paris und der Königlichen Gesellschaft in London approbirt worden.

War es nicht durch Gründlichkeit und Deutlichkeit: so war es doch gewiß durch eine seltene Nichtaufnahme vor allen anderen je erschienenen Musikbüchern ausgezeichnet; denn es entstand eine allgemeine Empörung gegen die winzige, einige Bogen starke Tonwissenschaft und Tonsezkunst.

Fux's Gradus ad Parnassum fand eine allgemeine, willige Aufnahme. Freilich war diese Stufe zum Musenberg wegen Mangel an Tonschulen die erste, aber auch die unterste. Zwischen dem ersten und anderen Theil entdekte man nicht die mindeste Spur von Zusammenhang; denn der theoretische diente eben so wenig dem praktischen zur Stüze, als dieser von jenem die Anwendung lieferte: sie harmonirten gar nicht miteinander, und doch sollte man hieraus die Harmonie kennen lernen. Seine Ordnung, wo er den Stufengang der Schule vorgeschrieben, war eben so unsicher, als der wechselseitige Bezug zwischen Tonwissenschaft und Tonsezkunst. Fux wollte den Schüler erst zweistimmigen Saz, alsdann drei- und vierstimmigen lehren, das bicinium dem quatricinium voraus schiken; da es doch leichter ist, in vier Stimmen eine Harmonie zu bringen, als sie auf zwei Stim-

men einzuschränken. Die zwei- und dreistimmig gesezten Psalmen seines Zeitgenossen Marcello in Venedig sind in Absicht auf Harmonie vollständiger als viele andere Komposizionen mit 4 Stimmen: sie sind *eine* Quint-Essenz, und man kann die Gabe, mit wenigem Viel zu sagen, sich durchaus nicht eigen machen, eh und bevor man weitläufig *) gewesen ist; man kann, um mich eines auffallenden Gleichniß es zu bedienen, nicht eher Branntwein distilliren, als die Trauben oder Früchte gewachsen sind.

Rameau's und seines Komentärs d'Alembert Anfangsgründe der musikalischen Theorie traten gleich als Gesezbücher auf, denen Frankreich verehrungsvoll huldigte, und die wenigen Streitschriften, die von Zeit zu Zeit gewechselt wurden, hatten mehr die Absicht, diese Elemente zu konsolidiren, als das Lehrgebäude umzustoßen.

Eh Kirnbergers Werk noch völlig erschienen war, erhielt es schon im Ei die Sankzion von Sulzer, und das Ansehen dieses Philosophen war viel zu groß und zu allgemein, als daß Jemand sich dagegen hätte wagen dürfen.

Allein, mein System wollte man im Jahre 1776 schon in der Geburt erstiken, und mich zum Märtirer machen. Das erste Zeugniß der Existenz war eine blutdürstige Kritik. Daß ich weder Deutsch könne, noch ein musikalisches Gehör habe, waren mitunter die Machtsprüche, womit man mir das Handwerk niederlegen, alle ferneren Versuche verbiethen und die Verbreitung meiner Theorie verhindern wollte.

Man stürmte so hitzig darüber her, daß ich mich zur Gegenwehr anschiken muste. Ein Preiß von 100 Louisdor, den ich auf gewisse 16 Harmonien sezte, die Niemand ausgefunden,

*) Verzeihen Sie, schrieb jemand an seinen Freund, daß mein Brief so lang geworden ist; ich hatte zu wenig Zeit: nämlich: einen körnigten Auszug von einem ausartenden Gewäsch zu liefern.

funden, die ich endlich selbst bekannt gemacht; ein gleicher Preiß auf einen Schlußfall, ein Intervall – kurz, auf ein musikalisches Material, das man noch ausfinden und beisezen könnte, oder auf ein Material, das man für unrichtig erklären würde, der eben so wenig gewonnen ward, gab den Ausschlag und berechtigte mich, in Feindes Land zu fallen. Kirnbergers unauflösbar geschienene Kanons wurden aufgelöst, seine Theorie und Praktik angegriffen, leztere umgearbeitet, ihm von mir selbst zugesandt, bis endlich das ihm sonst nie eigen gewesene Stillschweigen erfolgte. Inzwischen erschien gegen mich eine *) Protestationschrift nach der anderen, die auf folgenden Schlußsaz hinausliefen: hat Vogler Recht, dessen System mit den vorigen im Widerspruch steht, so haben die Vorgänger Unrecht; nun ist es aber unmöglich, daß einer Recht haben soll und die anderen alle Unrecht: (weh den Reformatoren!) folglich hat Vogler Unrecht.

Ein anderer Wizling äusserte sich so: Vogler hat der Aesthetik den Tod geschworen, und leitet die sinnlichste aller sinnlichen Künste (die Musik) auf steife trokene und kalte mathematische Regeln zurük. Dieser Kunstrichter wollte also Nichts von Mathematik wissen; sobald ich aber die Macht der musikalischen Aesthetik vermittelst musikalischer Malereien und Schilderungen von ganzen Geschichten in öffentlichen Orgel-Konzerten und in ganz Europa hören lies, schrie man gegen meine gränzenlose Deutung. Da ich im Jahre 1780 sah, daß meine Landsleute mir nicht glauben wollten, wanderte ich nach Frankerich, und legte der Akademie der Wissenschaften mein System vor; erhielt zwar die Ehre der Sizung, allein d'Alembert, der für den Absaz seiner Exemplär engstlich besorgt war, Vandermonde, der durch Zweifel und Widersprüche seine Kenntniß beweisen wollte, beide Referenten der Akademie, hielten mich noch 6 Monate auf.

 Wöchent-

*) So betitelte i!

Wöchentlich geschah eine Untersuchung, wo man die weitschichtigsten Fragen aufwarf, z. B. alle mathematischen Verhältniße zu bestimmen, die die Cherubim und Seraphim vor dem Thron des Allerhöchsten nüzen u. d. m. *). Hierdurch hoffte man mich zu ermüden, und man hielt so lang an, bis ich endlich einen Preiß von 1000 Louisdor auf ein Material, das man meinem System beifügen; und wieder denselbigen Preiß auf jedes, das man missen, oder auf das Buch, worin man sie schon aufzeigen könnte, sezte, und dadurch die Approbazion erzwang. Sie war in ganz besonderen Ausdrüken abgefaßt, und lautete im Auszuge ungefähr also: die Königliche Akademie der Wissenschaften zu Paris findet des Herrn Abt Voglers Tonwissenschaft richtig und sein Tonmaß für diejenigen, die keine Mathematik verstehen, nüzlich, kann sich aber mit der näheren Untersuchung nicht befassen, da die mathematischen Verhältniße hierin zu sehr auf die Praktik ausgedehnt sind, worüber die Akademie keinen Ausspruch thut. Sollte nun diese Aeusserung etwas aufrichtiger klingen, so müste man sagen: wir Ignoranten in der Musik möchten nicht gern unter musikalischer Theorie, worüber wir uns einen Richterspruch anmaßen, mehr verstehen, als allgemeine Grundsäze, die der Knabe in der Regel de tri schon lernt, noch weniger ein anderes als Rameau's System anerkennen, wovon wir (nämlich d'Alembert in seiner Relazion 1749) das Zeugniß ausgestellt, daß auf seinen Beweiß vom Grundsaz der Harmonie (demonstration du principe de l'harmonie)

*) In den Memoires einer sogenannten Musikalischen und noch dazu gelehrten Gesellschaft in den Jahren 1760 — 1770, wo von Mizler in Leipzig Sekretär war, wurde eine ausserordentliche Abhandlung mit Beifall aufgenommen, die bewieß, daß Schweinefleisch in den Himmel könne; weil die Seligen mit ihren Leibern auferstehen werden, die auf Erden von solchem Fleische genährt worden.

monie) mathematische Verhältnisse sich anwenden lassen, was bei den bisherigen Tonschulen nie der Fall war.

Wie unsinnig war nicht der lezte Lobspruch? Hatte nicht Fux schon 1720 seinen ersten Theil mit mathematischen Verhältnissen angepfropft *)? Wuste man nicht seit 2000 Jahren, wo Pythagoras die Mathematik auf die Amboße der Schmiede anwand, daß die Musik sich auf Verhältniße gründet? Der Zwek von meinen Untersuchungen war grade das Gegentheil; denn ich wollte zeigen, wie sich der mannichfaltigste Eindruk und das Aesthetische Gefühl auf mathematische Grundsäze zurük leiten lasse. Die lange oft unmerkbare Kette in der Natur, worin alles seine Ursache hat, wodurch das Weltall harmonirt, war der Gegenstand meiner Betrachtungen. Seit 1764, wo ich, noch als ein Knabe, einen schwachen Versuch wagte, Regeln zu entdecken und Grundsäze zu suchen, habe ich unausgesezt mich bemühet, von allem, was musikalische Wirkung und Tonschule heist, Rechenschaft zu fodern und zu geben.

Im Märzmonat 1782 lieferte De la Lande in seinem Journal des Scavans in Paris einen Auszug von meinem System; dies erleichterte mir die Aufnahme in London, und nachdem ich 1783 Sir Joseph Banks Präsidenten der Königlichen Gesellschaft eine lateinische Abhandlung über die Vereinigung der Theorie mit der Praktik vorgelesen und nebst meinem Tonmaß überreicht, folgte schon in 14 Tagen die in der schmeichelhaftesten Ausdrüken abgefaßte Approbazion.

Warum ging es nun so langsam mit der Aufnahme meines Systems in Deutschland? Warum währte es 14 Jahre, bis

*) Ich habe darüber den lateinischen Briefwechsel, den er mit meinem Meister geführt, ausführlich gelesen, und ich glaube nicht zu viel zu sagen, wenn ich behaupte, daß ich durch diese kritische Zusammenstellung tiefer in das Fuxische System eingedrungen bin, als seine eigenen Schüler, die nur einseitig davon urtheilen können.

bis endlich eine Strecke Deutschlands, nämlich die Theilnehmer der musikalischen Korrespondenz am Rhein das Voglerische System, wovon ich lange Zeit nichts wußte, den Rezensionen zur Grundlage bestimmten? War es nicht auch meine Schuld mit, daß es so wenig Eingang fand: fehlte ihm nicht die Deutlichkeit, die einem neuen Saze unentbehrliche leichte Einkleidung?

O wie gern bejahe ich diese Frage!

Ich habe mein vollständiges System nicht selbst erfunden, sondern im Jahr 1775 vom Pater Vallotti einem 80 jährigen Greis, der schon über 50 Jahre Kapellmeister zu St. Anton in Padua war, gelernt. Ohne die Dankpflicht zu vergessen, die ich dem ersten Theoretiker in Europa *, schuldig bin, will ich aufrichtig gestehen, was ich von ihm habe, was ich selbst und wie ich es ausgefunden habe.

Karl Theodor, Kurfürst von der Pfalz, schikte mich von Mannheim aus zu Pater Martini, der als Historiker als Menschenfreund und Meister so vieler Meister in der Praktik berühmt war. Mit einer schüchternen Verehrung, die mir sein Name eingeflößt, kam ich nach Bologna und nährte mich ihm. Aber welche plözliche Aenderung gieng bei mir vor, da er mir gutmüthig sagte: wir haben kein anderes, als das Fuxische System? Daß die Zweite ein Uebelklang sei, nicht aber nöthig habe, sich aufzulösen; daß der Baß, der als Wohlklang angesehen wird, die anhaltende 2 auflösen müsse:
z. B. 6 d e und dergleichen Säze mehr, worauf ich durch
4 h c einen Musikliebhaber in Venedig, der etwas
2 g - vom Vallottischen System kannte, aufmerksam
F E gemacht worden, schrekten mich ab, ein Schüler eines Mannes zu werden, der meinen Forschungsgeist nie

würde

*) Ich bin jezt grade ein Viertelhundert Jahr im Besiz dieses Systems, und feiere meine silberne Hochzeit durch diese Revision.

würde befriedigen können. Hingegen in welche Verlegenheit gerieth ich nicht durch das traurige Alternativ: entweder bei meinem Fürsten in Ungnade zu fallen, (da ich als ein junger Mensch, als ein Ausländer und kein Italiäner, als Priester *) ohnehin die stolze Mannheimer Kapelle gegen mich hatte) oder gegen meine Ueberzeugung zu handeln? Zudem war keine Aussicht vorhanden, bei Vallotti anzukommen, der schlechterdings Niemand lehren wollte. . . . Da hier nicht Plaz zur Biographie ist: so begnüge ich mich blos anzuführen, daß es mir endlich durch ein von der Vorsicht begünstigtes Stratagem gelungen, mich von dem loszureissen, der als vermeintlich großer Theoretiker mich bilden sollte, den zu versöhnen, wovon mein irrdisches Glük abhieng, und den zu feßeln, der sich nie einem Schüler mitgetheilt, der aber zulezt auch meiner überdrüßig (fast dürft ich sagen, auf meine Jugend und Nazion neidisch) noch den sechsten und vorlezten Monat der Tonlehre sich geäussert: egli vuole imparare in cinque mesi, ciò che io ho imparato in cinquant' anni **).

Pater Vallotti hatte ein System entworffen, das aber nie fertig geworden; dessen Hauptvortheil in der Schöpfung der harten Leiter bestand, und in Absicht auf harmonische Fortschreitung, wirklich zur Entwicklung und praktischen Ausdeutung eines Winkes vom berühmten französischen Philosophen Renes Decartes ward. Dies gewährte ihm eine Redukzion (Sistema dei rivolti), die noch niemand so ausführlich bearbeitet hatte. Der erste Saz bewies, daß es nur eine einzige Harmonie gebe, und alle verschiedene Gestalten sich davon

*) In Wirzburg und Bamberg studierte ich Jus publ. et Can. in Padua, wo ich 1773 angelangt, Theologie.

**) Sie wollen schon in 5 Monaten das wissen, was zu ich 50 Jahr gebraucht. Wenn ich überhaupt diese Schule beschreiben wollte: so würde ich nicht ganz ohne Interesse für Menschenkenntniß und für den Stufengang der wissenschaftlichen Bildung gelesen werden.

davon herleiten lassen. Mit der Fermetät eines wahren Philosophen wich er nie ab, gleitete nie aus, und seine Beweise bildeten eine Kette von Folgerungen.

Auch Rameau und Kirnberger sprachen von Umwendung, sie blieben aber ihren Grundsäzen nicht treu, und widersprachen sich selbst.

Rameau wollte den Ton mit kleiner Dritte; Kirnberger den mit kleiner Fünfte nicht mehr für den Hauptklang erkennen.

6 g
5 f
Daß zu der Umwendung mit 3 bei d
H, G der Hauptklang sei, gab Rameau zu; denn h ist die große, im Baß liegende, Dritte; nicht aber, daß zu der Umwendung
6 a
5 g
mit 3 bei e
C, A der Hauptklang sei, obschon c ebenfalls die Dritte ist, und blos deßwegen; weil c die kleine Dritte ist.

Durch diese Weigerung wurde er verleitet, einen Ausweg zu suchen, und gerieth auf einen Irrweg. Er glaubte etwas neues entdecken zu müssen: la Sixte ajouteé *); allein mit welchem Nuzen? Wenn der Hauptklang im Grunde liegt, wo keine Umwendung Statt findet: so ist die Fünfte g zu C ein Wohlklang, die beigefügte Sechste, die ohne Vorbereitung eintreten darf, wär nun hier auch ein Wohlklang; allein bei zwei neben einander liegenden Stufentönen, wie g und a, entdeckt auch das roheste Ohr, daß einer unzufriedenstellend ist, und verlangt Auflösung. Ja dieser einzige Auszug aus seinem System beweist schon hinlänglich, daß der Autor, der

das

*) Die beigefügte Sechste.

das unzusammenhängende alte Gebäude niedergerissen, an den Ruinen angestossen, gefallen und den Hals gebrochen habe.

6 a
5 G
Kirnberger will wol zu der Umwendung mit 3 bei e
C, A;
(obschon etwas furchtsam und strauchelnd) für den Hauptklang
7 a
5 f
annehmen, nicht aber das H bei seiner Harmonie 3 d
H,

sondern möchte gern hier sich G als Hauptklang denken, so zwar, daß wir eine wesentlich fünfstimmige Harmonie erhiel-

a 7 9
f 5 7
d 3 5
ten: H 3;

ist aber G Hauptklang, so wird a die Neunte und trit gegen Kirnbergers eigenen Grundsäzen ohne Vorbereitung ein:

folglich ist a nicht die Neunte, sondern eine Siebente;
folglich ist G nicht Hauptklang, sondern H;
folglich muß man bei der Reduktion, die alle verschiedene Gestalten in ihre Stamm-Akkorde auflöset, hiedurch Licht verbreitet, und Deutlichkeit erzielt, sich nicht auf die vollkommenste Harmonie (l' accord parfait nach Rameau) einschränken, sondern auf alle Harmonien, es mögen dabei verminderte oder übermäßige Tonverbindungen (Intervalle) vorkommen, immer zurükleiten, um dem Schüler alles zu simplifiziren, und eine allgemeine scharfe Uebersicht von der Mannichfaltigkeit aller Gestalten, deren die Musik je aufnehmlich ist, zu verschaffen.

Vallotti in seiner Form zu denken sehr tiefsinnig, in der Art sich auszudrüken sehr abstrakt, foderte von einem jeden

Ton-

Tonkünstler, daß er schlechterdings die Algebra verstehe. Ich aber halte dafür, daß die gemeine Rechenkunst schon hinreichend sei, Verhältniße zu kennen, Ebenmaße daraus zu bilden und Vergleiche anzustellen; denn ich bin überzeugt, daß man durch eine zu sehr abstrakte Behandlung, wozu die aufkeimenden musikalische Genien am allerwenigsten scheinen Empfänglichkeit zu haben, die Vereinigung und Harmonie zwischen dem Denken und Fühlen noch immer halsstarrig zurückhalte, und ob ich schon übers Kreuz vervielfältige und Brüche mit Brüchen vergleiche, so kann doch jedes Kind dies Verfahren einsehen und nachahmen.

Wenn ich z. B. zwei verschiedene kleine Siebenten vergleiche, um zu wissen, welche von beiden der eigentlichen Unterhaltungssiebente, die in der künstlichen Leiter nicht Plaz hat *), sich mehr nähere; so vervielfältige ich den Nenner des ersten Bruchs mit dem Zähler des zweiten Bruchs, ferner den Zähler des ersten Bruchs mit dem Nenner des zweiten Bruchs. z. B. $\frac{4}{7} \times \frac{9}{16}$ $\begin{matrix} 7 \text{ mal } 9 \text{ ist} \\ 4 \text{ mal } 16 \text{ ist} \end{matrix}$ $\frac{63}{64}$

$$\frac{4}{7} \times \frac{5}{9} \begin{matrix} 7 \text{ mal } 5 \text{ ist} \\ 4 \text{ mal } 9 \text{ ist} \end{matrix} \frac{35}{36}$$

$$\frac{9}{16} \times \frac{5}{9} \begin{matrix} 16 \text{ mal } 5 \text{ ist} \\ 9 \text{ mal } 9 \text{ ist} \end{matrix} \frac{80}{81}$$

Hier ergibt sich, daß der Abstand von $\frac{1}{64}$ kleiner ist, als von $\frac{1}{36}$; folglich nähert sich die Siebente von $\frac{9}{16}$ mehr der von $\frac{4}{7}$ als jene von $\frac{5}{9}$, und man entdekt zugleich den Unterschied zwischen $\frac{9}{16}$ und $\frac{5}{9}$, der die Verhältniß des Komma $\frac{80}{81}$ hervorbringt. Suche ich e auf dem Weg der Fünften und sage: C ist die ganze Seite; G $\frac{1}{3}$; D $\frac{1}{3}$ vom $\frac{1}{3}$ oder $\frac{1}{9}$; A $\frac{1}{3}$

*) Die Schöpfung der Leiter läßt keinen grösseren Stufengang zu, als von $\frac{1}{8}$ zu $\frac{1}{9}$, $\frac{1}{9}$ zu $\frac{1}{10}$; die eigentliche Unterhaltungssiebente ist weder $\frac{1}{9}$ zu $\frac{1}{16}$, noch $\frac{1}{5}$ zu $\frac{1}{9}$, sondern $\frac{1}{4}$ zu $\frac{1}{7}$.

A $\frac{1}{3}$ vom $\frac{1}{9}$ oder $\frac{1}{27}$; so wird e $\frac{1}{3}$ vom $\frac{1}{27}$ oder $\frac{1}{81}$. Nehme ich aber E als die Dritte an, und leite es unmittelbar vom C ab, so ist E $\frac{1}{5}$; die Achte davon $\frac{1}{10}$; weiter $\frac{1}{20}$, $\frac{1}{40}$, $\frac{1}{80}$. Das e also, als die Dritte zu C ist $\frac{1}{80}$, und als die Fünfte zu A ist $\frac{1}{81}$; hierin besteht die sogenannte Temperatur. Niemand aber wird laügnen, daß dieses Verfahren, das jedoch das schwereste in meinem ganzen System ist, ohne Algebra vorgenommen werden könne. Wenn man also sich auf die Schöpfung der Leiter gründet, und dabei fest beharret; so sind alle Folgerungen eben so sicher als einleuchtend.

Ein einziger Zweifel stieß mir bei meinem Meister auf, und die Frage war folgende: warum klingt die Harm. { a f d H } einmal besser, als das andere Mal; denn die Praktik von allen Tonsezern stimt darin überein, daß die Siebente a zum H als VII Ton vom harten C ohne Vorbereitung eintreten darf, aber die Siebente a zum H als II Ton vom weichen A unvermeidlich vorbereitet werden müsse. Hierüber erhielt ich keine befriedigende Antwort, und nach einem Studium von mehr als einem Monat, wo ich mich fast ganz allein hiemit beschäftigte, fand ich, daß die Schöpfung der harten Leiter noch nicht alle Verhältnisse zureichend bestimme, sondern auch eine Schöpfung der weichen Leiter vorgenommen werden müsse.

Im harten C werden die Töne e, a, h,
als Dritten von C, E, G,
im weichen A als Fünften von A, D, E, gefunden; da der Unterschied zwischen e als Dritte und e als Fünfte zeigt, daß $\frac{1}{80}$ tiefer und $\frac{1}{81}$ höher ist: so folgt, daß e, a, h in der harten Leiter tiefer, in der weichen Leiter höher sind. Ist aber das a in der Schöpfung der weichen Tonleiter um $\frac{1}{81}$ höher: so ist der Abstand vom H zu a größer, und die Sie-

bente

bente übelklingender. Es besteht also meine von anderen so sehr ausgezeichnete Lehrart hauptsächlich in der Schöpfung beider Leitern.

In meinem 26sten Jahr kam ich von Italien zurück, wo man mir die Direkzion einer der ersten Kapellen in Europa (der Mannheimer) anvertraute. Der Eifer, thätig sein zu wollen, und die Hofnung, vielleicht auch nüzlich werden zu können, trieben mich an den Schreibpult, und ich beschloß, mein System bekannt zu machen.

Voll von diesen Ideen hatte ich jedoch mit alten Vorurtheilen zu kämpfen, die sich in meinem Kopf eingenistet hatten: z. B. die Regel der Baß-Folge und der Bei-Ziefer, (la Regle d'octave) die die Harmonie nach dem Stufengang der Grundnoten bestimmen, und jeder Hauptziefer untrennbare Nebenziefer anweisen sollte, wo man unter anderen für ausgemacht hielt, daß, wenn G nach F folgt, dieses $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$; wenn G vorhergeht, F $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ haben müsse, ferner, daß 2 nicht anders als von $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ begleitet werden dürfe u. d. m. Um ein Chaos, wie die musikalischen Regeln waren, auszumärzen, um ein neues Gebäude aufzurichten, eine andere Ordnung der Dinge einzuführen — dazu ward ein Mann von grauer Erfahrung erfodert; gewiß war dieses Unternehmen für einen 27 jährigen Tonsezer viel zu kolossalisch. So dreist ich auch war, dies Vorhaben auszuführen, so schüchtern war ich, den Weg einzuschlagen, der mich am geschwindesten zum Ziel brachte. Ich hätte eine musikalische Kontroverse schreiben, das Unzulängliche in den alten Systemen aufdecken und die Unentbehr-

lichkeit eines andern Systems beweisen sollen: denn ohne ein solches Verfahren findt die Warheit nicht Eingang.

Mein Stil war simpel, aber steif; die Einkleidung folgernd, aber wenig aufhellend; die Folge von mathemathischen Beweisen schien so ängstlich als meine Aesthetische Anwendung schwärmerisch zu sein; denn die Entwürffe waren, wie Kartons, flüchtig gezeichnet: die Ordnung war richtig, aber ganz ungewöhnlich; dem Abdruk fehlte eben so sehr Korrektheit, als den gestochenen Notenbeispielen die gehörige Reinlichkeit; die Gründe waren so gedrängt, als wahr, desto mehr auffallend — Kurz: das System hatte Alles in Absicht auf das Äüsserliche gegen sich, nur Wahrheit für sich, man fand die Schale hart, den Kern bitter; denn — es war zu neu. Ich sezte, um besser verstanden zu werden, keine Kenntniß voraus; diese Methode that eine ganz nachtheilige Wirkung. Um mich verstehen zu können, hätte man Nichts wissen, oder Alles vergessen, meinem Ideengang Schritt vor Schritt folgen, dadurch sich neue Begriffe machen oder die alten berichtigen sollen. Philosophen konnten nicht in die Praktik eindringen; Musiker mißten Alles, was sie suchten, fanden gar zu Viel, was sie nicht suchten. Der Mensch, dessen Finanzen zerrüttet sind, hat Weniger als Nichts; reich kann ich ihn nicht gleich machen, ich muß erst seine Schulden bezahlen. Der Mensch, dessen Kopf von Vorurtheilen benebelt ist, weiß Weniger als Nichts: aufgeklärt kann ich ihn nicht gleich machen, ich muß ihn erst von seinen Irrthümern abbringen.

Meine Terminologie war gründlich, aber, ohne das Wahre mit dem Falschen zu vergleichen, unzureichend, beinah, verwirrend. Ich verdiente die Kritik, die ich auf meinen Meister vorher selbst gemacht: wenn ihr System heraus kömt, sagte ich, wird man zweifeln, ob der Mathematiker von Musik oder der Musiker von Mathematik spreche. Ich hätte, wie ich es nachmals mit meinem Vorlesungsbuch in Schwedischer

Sprache machte, die lezten mathematischen Beweise nicht als den Grundstein, worauf ich baue, sondern erst das neue Gebäude den schwachen Augen vorzeigen, und sie hernach aufmerksam machen sollen auf das, was zum Grunde liegt.

Uns fehlt ein Real-Lexikon für die Musik. Wenn ich es schreiben sollte, so müste ich vorher eine musikalische Kontroverse zwischen Sulzer, J. J. Rousseau und Vogler herausgeben, dort Wort für Wort untersuchen, auf die Etimologie zurückleiten, die Deutung prüfen und den Gebrauch bestimmen. Da ein Philosoph bei unmusikalischen Lesern Aufsehen erregt, von bloßen Musikern nie widerlegt werden kann: so stiftet ein solcher Eingriff in ein fremdes Fach mehr Verwirrung als Aufklärung.

O wenn ich jezt ganz neu mit den Kenntnissen, die ich seit 30 Jahren auf Reisen gesammelt, auftreten könnte, welche Aufnahme dürfte ich mir usichern? Allein, ohne so viele Fragen zu beantworten, so viele Zweifel aufzulösen, so viele Stürme abzuschlagen, so viele Kritiken zu vernichten, oder selbst vom Widerspruch Nuzen zu schöpfen, hätte ich nie gelernt, was ich weiß. Zudem wär ich bisher unthätig für die Aufklärung geblieben, und wie viele haben durch meine Schriften Unterhalt gefunden? Ich danke also dem Geber aller guten Gaben für das Glück, daß ich mein Pfund nicht vergraben, sondern damit gewuchert habe.

Ich kann noch voraus sehen, daß dies ungekünstelte Bekenntniß manches Hohngelächter erregen, daß die Herausgabe einer solchen Kritik, wo ich es mit so vielen Anhängern der alten Pedanterie aufnehme, mir noch mehr Neider zuziehen wird, als ich schon habe. Allein, es ist um Wahrheit zu thun.

Da ich bisher aufrichtig eingestanden, was und wie ich es gelernt: so will ich der vorhabenden Kontroverse mein musikalisches Glaubensbekenntniß vorsezen, damit man einsehe,

wie

wie kurz ich mein System bei der ersten Erscheinung hätte fassen, wie deutlich erklären können *, wenn ich damals die Gabe des Vortrags und die jezige Erfahrung gehabt hätte.

Mein System besteht hauptsächlich in der Schöpfung beider Leiter. Die natürliche Tonleiter zeigt uns den nahen oder entfernten Abstand, und wir entdecken in der harmonischen Progression die Wohl- und Uebelklänge. Die zweifache künstliche Leiter, die harte und weiche, die wir selbst aus den Urverhältnissen geschöpft, gibt uns die Intervalle zu erkennen. In beiden Tonleitern kommen zweierlei Dritten, Fünften und Siebenten vor, dies sind 6 Intervallen: durch die Umwendung erhalten wir zweierlei Sechsten Vierten und Zweiten, auch dies sind 6 Intervalle. Da wir vermittels der Töne der weichen Leiter weder im Hauptone schließen, noch in einen andern fallen können, ohne fremde Töne einzuführen: so verursacht der erhöhte siebente Ton Gis im weichen A, wenn die Siebente f beitrit, ein ausserordentliches Intervall, nämlich die verminderte Siebente; wenn gis die grose Dritte von E zum dritten Ton C anhält, die übermäsige Fünfte; wenn mit Beibehaltung der Leitereigenen Dritte f der vierte Ton erhöht und Dis wird, die verminderte Dritte.

Vermittels der Umwendung wird
aus einem großen Intervall ein kleines;
kleinem großes;
übermäßigen vermindertes;
verminderten übermäßiges.

Die

*) Würde man Alles, was seit 23 Jahren aus Gefälligkeit für das System, gegen mich geschrieben worden, in einem Mörser stosen, mit einem Siebe durchseigen, und auf der Kapell läutern; so käm doch nicht so Viel wesentliches heraus, als meine Kritik enthielt.

Die Urzahl macht mit der Zahl der Umwendung immer 9 aus: z. B. aus einer 3, 5, 7;
wird eine 6, 4, 2.
Summe 9 9 9

Die Lehre von Schlußfälle ist mit der Intervallen-Lehre so genau verbunden, daß man nicht nur bestimmen kann, wie viele Intervallen (nämlich 12 in beiden Leitern und 6 außschlüßig in der weichen) sind, sondern auch, warum derer 18 sind, und warum nicht mehr sein können, woher sie entspringen, wo und wie sie benuzt werden müssen.

Kennt man alle Wohl- und Uebelklänge, die die harmonische Fortschreitung angibt, alle Intervallen und Schlußfälle, die in beiden Leitern Statt haben: so geht man zur Mehrdeutigkeit über, und siehe das ganze Harmonie-System liegt vor Augen. In Ansehung der Bezieferung schlage ich vor, sie bei jeder Umwendung so simpel und deutlich einzurichten, daß die nächste Ziefer am Baß den Hauptklang angebe, und der Uebelklang die oberste werde, daß man z. B.

6 5
5 3
3 6

nicht F sondern F seze; denn die Sechste ist der Hauptklang, die scheinbare Fünfte ist die wirkliche Siebente u. s. w.

Ueber die Temperatur hat man in vorigen Zeiten ungeheure Bände geschrieben und Millionen von Zahlen angehäuft. Da durch alle Zahlenstellungen das Gehör nicht gebildet, sondern nur durch harmonische Vergleiche geleitet wird: so lauft die Lehre von der Temperatur auf 3 Fragen hinaus: 1) ist es möglich, eine Temperatur *) zu finden; worin alle Harmonien

*) Hr. Clagget in London erfand einen Art Kamm, den er an jedes Fortepiano anbringen konnte, um vermittels eines Fußtrits willkürlich gewisse Saiten im Zug zu verkürzen und den Ton zu erhöhen. Dem zu Folge stimmte er alle 5 hochliegende Tasten in Kreuz ein,

monien mathematisch rein und gleich stimmen, ohne über- oder unterschwebende Töne zuzulassen? 2) wenn man alle Töne rein stimmen und eine gleichschwebende Temperatur erhalten könnte, würde die Karakteristik der Töne nicht darunter leiden? 3) wie kann man eine gewisse Reinheit erzielen, ohne die Karakteristik aufzuopfern?

1) Es gibt keinen allgemeinen musikalischen Maßstab, so wenig, als Quadratura circuli. Theilt man z. B. eine aufgespannte Saite in Millionen und Myriaden von Theilen: so entspringt keine kleine Dritte. Was man berechnen kann, kann man nicht immer hören. Was man aber nicht einmal berechnen kann, kann man gewiß nicht hören. Also ist die sogenannte Temperatur in der Theorie unmöglich, in der Praktik unausführbar.

2) Die Karakteristik der Töne besteht in der Sonderung der schärfern und weichern Dur-Tonarten *). Wenn A-Harmonie klingen sollte, wie Es-Harmonie; H-Harmonie wie As; E wie B: so wär es um unsere Mannichfaltigkeit gethan.

3) Das

*) Z. B. Es, As u. s. w.

ein. Spielte ich im E: so hatte ich ein ganz reines gis, wozu c eine verminderte Vierte ist. Modulirte ich aber ins As: so trat ich den Zug an, und ich erhielt das wahre as, wozu c die reine große Dritte ward. Ich traf auch in England Orgeln an, wo diese 5 Töne doppelte Pfeiffen hatten, deren eine z. B. ins gis, die andere etwas höher und ins as gestimmt war, wo ein Registerzug entschied, ob ich in Kreuzen oder Been spiele.

Da man mein Urtheil darüber verlangte: so erklärte ich diese Erfindung, die blos zu Harmonien von puren Kreuzen oder von puren Been paßt; für unzureichend und unnüz: denn ich kann nur eine reine Stimmung

z. B. für fis a c Dis,
oder ges A c es;
nie aber für Fis a c es erzielen.

3) Das ganze Geschäft der Mässigung besteht darin, daß man gemäs voriger Berechnung, weder $\frac{1}{80}$ noch $\frac{1}{81}$ zulasse. Um sich davon zu überzeugen, stimme man auf dem Klavier eine Saite vom Tone c zum a als eine richtige scharfe Fünfte: so haben wir $\frac{1}{81}$; die andere Saite c zum e als eine ganz reine große Dritte: so haben wir $\frac{1}{80}$. Diese beide Saiten stimmen nicht zu einander. Nun senkt man $\frac{1}{81}$ nieder, und treibt in demselbigen Maße $\frac{1}{80}$ höher, bis der reine Einklang erfolgt. Diesen Vergleich stellt man mit allen anderen Tönen an, nämlich, daß ein jeder Ton als Fünfte und als Dritte geprüft werde. Kommen wir zum fis: so erträgt D schon eine etwas schärfere Dritte; A, E und H noch mehr. Dadurch daß E und H eine etwas schärfere Dritte bekommen, erhalten wir mehr as als gis; mehr es als dis, und der sogenannte Wolf wird vermieden, der sich zwischen Gis und c, zwischen Dis und g äussert.

Ich brauchte sehr wenige Tage, um in die Orgel der Erlöserskirche (Frelseres Kirke) in Kopenhagen, die 3 Klaviere hat, worauf man nie aus dem Es oder As spielen konnte, eine neue Temperatur zu legen. Ich warf zuerst, nach meinem Simplifikazions-System für den Orgelbau, die winzigen Mixtur-Pfeiffen heraus, führte eine zusammenhängende Trias harmonica ein, und lies die 4 Töne Cis Dis Fis Gis etwas höher stimmen. Und dies ist Alles, was sich von Temperatur sagen läßt, und gesagt werden sollte.

Fange ich nun wieder an, alle Materialien aufzuzählen: so schränkt sich mein System auf wenige Artikel ein:

1) Die natürliche Tonleiter besteht aus der harmonischen Fortschreitung der Theilungszahlen (partes aliquotae) vom Ganzen zu $\frac{1}{16}$.
2) Die künstliche Tonleiter, die sich in eine harte und weiche Leiter, nach der Verschiedenheit ihrer Entstehung, sondert, läßt sieben Stufen zu.

3) Un-

3) Unter den 7 Tönen, wenn sie miteinander vereinigt werden, befriedigen 3 das Gehör, es gibt also 3 Wohlklänge und 4 Uebelklänge.

4) Jede Harmonie kann sich in so vielen Gestalten zeigen, als Töne darin enthalten sind, daher entstehen die Umwendungen und die Sonderung des Hauptklanges, Haupttons und Grundtons. Dies begünstigt auch die Vorbereitung und Auflösung der Uebelklänge.

5) Die Schöpfung beider Leitern, die Entstehung und Behandlung der 10 Schlußfälle gewährt uns nebst der neuen Lehre von der Tonfolge auch die bestimmte Zahl und Karakteristik der 18 Intervallen.

6) Der Ursprung der Schlußfälle und Intervallen gibt uns Aufschluß über entscheidende und unentscheidende Harmonien, 7 Gattungen von Mehrdeutigkeit und 44 Ausweichungsarten.

7) Um mit der bunten Tonleiter, die aus 12 Tönen besteht, so verschiedene Gänge zu bestreiten, führen uns die Vordersäze auf eine Mässigung im Stimmen, die man Temperatur nennt.

Diese 7 Punkten enthalten Alles, was zur Harmonik gehört. Nun fodere ich nicht, daß bejahrte Tonsezer nach meinem System komponiren sollen, aber ich wünschte, der Musik zur Ehre, der Schule zur Erleichterung, daß junge Zöglinge darnach unterwiesen und im Stand gesezt würden, wenn ein Philosoph uns Fragen vorlegen will, eine befriedigende Antwort (was bisher unmöglich war) zu geben.

Männer, deren Ideengang an eine bestimmte Kontur, deren Harmoniesaz an eine gewisse Ausschweiffung gewöhnt ist, könnten wol hierdurch steif werden: dies läugne ich nicht; daß ich aber steif sei, scheint aus der Aufnahme, die mein Orgelspiel in ganz Europa gehabt hat, nicht zu erhellen; denn ein Konzert, das aus einer 2 Stunden lang anhaltenden Phan-

tasie besteht, wo nur ein Instrument, ein Spieler, ein Autor gehört wird, dürfte, ohne je ein Billet anzubiethen, viel weniger aufzudringen, bei einer unschmakhaften Komposizion sich wol nicht erhalten.

Ich habe im Gegentheil meinem System zu verdanken, daß vermöge eines ganzen Dikzionärs von fehlerhaften Modegängen, die es verbiethet, mein Stil, der sie vermeidet, mit all der Simplizität, die mein Hauptstudium ist, wo nicht neu, doch mir eigen bleibt.

Eine solche Revision der musikalischen Theorie, die mich zur Kritk und Umarbeitung berechtiget, muste ich vorausschiken, um den Unterschied der modernen Harmonie und der uralten Melodie auseinander zu sezen, die unrichtige Behandlung des Choralgesangs zu rügen, und die Fehler durch meine Umarbeitung aufzuhellen: kurz — um ein System für den Choral zu gründen.

II.

Historische Dedukzion über die uralte Psalmodie.

Nach einer Pause von 20 Jahren ergreiffe ich wieder die Feder und kehre zu meinem Lieblings-Geschäft, eines Schriftstellers zurük. Was in Schwedischer Sprache im Jahre 1794 erschienen, war blos Auszug aus den Mannheimer Herausgaben, aus meinen Beiträgen zur Frankfurter Encyclopädie u. s. w. und meine Einleitung zur Harmoniekenntniß (Inledning til Harmoniens Kännedom) muß als ein Vorlesungsbuch angesehen werden, das ich in Stockholm bei den öffentliche Koursen über die Harmonik nüzte. Meine Schwedische Klavier- und Generalbaß-Schule, die vor 2 Jahren

ans Licht trat, war ungleich reichhaltiger und deutlicher, als Alles, was die Mannheimer Tonschule im Jahr 1776 enthielt. Auch bin ich nicht abgeneigt, die Kenntniß, die ich seit 30 Jahren gesammelt, und die Erfahrung, die ich auf meinen Reisen gemacht, in der Folge noch meinen Landsleuten mitzutheilen. Jezt trete ich mit einer altneuen Wissenschaft auf. Sie ist alt; denn ihr Ursprung datirt von mehreren tausend Jahren: neu; denn man kennt sie ganz und gar nicht.

Soviel man im 18ten Jahrhundert sich mit dem Lieblings Wort Aufklärung zu gut gethan: so taumelt man noch im Musikalischen Fache in einem undurchdringlichen Nebel herum; so gern man auch sich taüschen will, daß die Musik nun den höchsten Gipfel erreicht habe: so finde ich leider! das Gegentheil.

Ein betaübendes Geraüsch von starktönenden Instrumenten, ein Gemengsel *) von heterogenen Stimmen, Wirrwarr von Modulazionen, eine unnatürliche Ausdehnung des Umfangs, unvernehmlich hohe zwitschernde Klänge **), die man in dem Maße bewundert, als sie das Empfängniß-Vermögen übersteigen, ekelhafte Modekrämerei von unanständiger Broderie (man darf dreist sagen: Brodomanie) wo die naive unschuldige Zeichnung entehrt wird, Entheiligung der Menschenstimm durch

*) Lo Strepito non è armonia. Wenn man unter Harmonie, Lärm; unter Beredsamkeit, Gewäsch; unter Farbenmischung, einen Wisch des Farbenreibers; unter Mannichfaltigkeit der Instrumente und der Töne, einen Mischmasch versteht: so hat J. J. R. im Artikel l'Harmonie Recht.

**) Um eine Orgel gravitätischer und stärker zu haben, warff ich schon mehrmal über 1000 Pfeiffen weg. Wie viele Noten und Striche über den 5 Linien müsten nicht wegfallen, wenn man in den heutigen Komposizionen ein Simplifikazions-System einführen wollte?

durch Nichts bedeutende Schnörkel und Zierathen, die die Meinung, wie mit einem Schwamm, wegwischen; Verstümmlung der Worte durch beraubende Kehlübungen, eine Rezitatif-Masquerade von Verbrämungen, die den Akteur beim Singspiel und den Sänger beim Konzert ganz entstellen, wo ein empfindsames Oh Dio! im Texte vorkömt, und ein wilder Aeol durch 3 Oktav-Abtheilungen raset, Tonfolgen, die ein gesundes Ohr beleidigen u. d. m. Alles dieses nennt man haut gout, den feinen Geschmak in der Musik. Es reizt den Gaumen, ohne Nahrung zu gewähren. Je mehr komponirt wird, destoweniger hört man Musik, und ich würde nicht fertig werden, wenn ich Alles ungereimte anführen, alle Ausgelassenheit nach Verschulden rügen wollte, die man für eine edle Freiheit ansieht. Ich frage aber ganz kurz:

Was ist der Tonkunst höchster Zwek?

Den Schöpfer zu loben.

Was ist ihre göttliche Absicht?

Das Herz zu rühren, und zu Gott zu erheben.

Welche ist die vornehmste Gattung?

Die Kirchenmusik.

Welche ist die allgemeine, beim Gottes-Dienst unentbehrliche Kirchenmusik?

Der Choral.

Wo finden wir den Ursprung des Chorals?

In den Griechischen Tonarten *).

Worin sondert er sich von aller anderen Gattung Musiken?

Durch seine eigene Behandlung.

Worin

*) Weil diese aufgeklärte Nazion die Produkte, die sie hatte, oder von einem anderen Himmelstrich auf ihr Erdreich verpflanzte, sogleich in eine Systematische Ordnung zu reihen wußte.

Worin besteht das Eigentliche?

Daß man alle Tonfolgen, die den aufbrausenden und wollüstigen Theaterstil karakterisiren, ausschließe, keine andere zulasse, als nur die wenigen, die jeder Leiter zukommen *).

Hat man je diese Fragen aufgeworffen und beantwortet?

Nie.

Ich sage also nicht zu Viel, wenn ich behaupte, daß unsere Musik ausgeartet ist, und dies um so befugter, wenn ich darthun kann, daß das Choralsystem, die eigentliche Behandlung der uralten Kirchengesänge, sobald sie durch Grundsäze bestimmt wird, eine neue ungekannte Wissenschaft sei.

Nichts schadet mehr dem Fortschritt in Wissenschaften und Künsten als eine despotische Autorität und ein blindes Vorurtheil.

Sebastian Bachs Fertigkeit auf der Orgel und dem Klaviere, die Festigkeit, womit er auf der Orgel vierstimmig und durch den Beitrit eines vom Manualbaß wesentlich verschiedenen Pedals fünfstimmig spielte, ist und bleibt sein ausgezeichnetes Verdienst. Keine Nazion kann einen solchen Orgelspieler aufweisen, und wir Deutsche haben Ursach, auf ihn stolz zu sein. Daß er eine vielumfassende praktische Gelaüfigkeit besaß, die fremdsten Harmonien, ganz ungewönliche, unerhörte Tonfolgen einzuführen, ist auch wahr. Aber Alles dieses beweist nicht, daß er 1) Theorie, 2) Gesang, 3) Geschmak und Auswahl hatte; denn, wenn 1) die Eigenschaft der uralten Melodie und ihre strenge Beibehaltung, statt Neuerungen, eine genaue historische Kenntniß der 12 Griechischen Tonarten voraussezt; wenn 2) auffallende Gänge, rasche Ausweichungen, gewagte Sprünge, profane Schnörkel, willkürliche

*) Siehe die musikalische und Choralbegleitung der Phrygischen Tonleiter auf dem in Kupfer gestochenen Titelblatt. Siehe ferner die bestimmte Karakteristik aller und jeder Schlußfälle für die 6 Tonarten.

kürliche Einzwingungen von Kreuz und b, unharmonische Querstände u. s. w. der ursprünglichen hohen Einfalt des Chorals schaden; wenn 3) die Begleitung eine kluge Auswahl der wenigen dazu passenden Harmonien fodert: so müssen die Vorurtheile den Beweisen, und die Autorität der Wahrheit Plaz machen.

Kapellmeister **Graun** hat durch sein **Oratorium**: der Tod Jesu, den allgemeinen Ruf eines großen Kirchen Komponisten erhalten, den ich hier gar nicht antaste; allein die allererste Harmonie zum Choral: **O Haupt voll Blut und Wunden**, womit er anfieng, war schon falsch; weil er einen **Phrygischen** Gesang **Jonisch** begleitete.

Den nämlichen Fehler findet man bei **Kirnberger**, dessen Bearbeitung **Kühnau** herausgegeben. Einem Tonsezer, der seine Schüler 3 Jahre lang mit Chorälen plagte, ist es gewiß unverzeihlicher, als vorigen; allein dies beweißt schon praktisch, eh ich noch tiefer in diese Materie eindringe, daß das Choral - System eine neue ungekannte Wissenschaft sei.

Die Zeitrechnung des Chorals, eines Gesangs, der Gott zum Lobe angestimmt wird, datirt von der Existenz der ersten Menschen; deßwegen verliert sich die Spur davon in dem grauesten Alterthum.

Da ich keine Geschichte der Musik oder des Gesangs liefern, keine Bibliothek um Rath fragen, kein Buch abschreiben, nicht aus 12 Büchern das 13te machen, sondern das mittheilen will, was ich auf meinen Reisen in Groß Griechenland und Afrika selbst erfahren: so kann diese historische Deduktion nicht Chronologisch gereihet werden.

Wollte ich den König David als Stammvater des Choralgesangs angeben: so würde sich meine Äusserung im Dunkel einer schwankenden Muthmassung verlieren, und unthätige, müßig gaffende Menschen gibt es genug, die selbst Nichts

Reelles

Reelles zu behaupten wissen, und desto lieber sich auf Rechnung des Forschers lustig machen.

Wenn ich aber bei zwei so entfernten Völkern, als die Griechen und Afrikaner sind, Spuren von Psalmodie werde entdekt, entweder ihre Notirkunst oder die durch Mangel von Notirkunst unentbehrlich gewordene Tradizion näher beleuchtet, alte Volks- und Religionslieder von verschiedenen Nazionen miteinander verglichen und die uralten Theorien, die Sonderung der Provinzialgesänge darauf angewandt haben, dann will ich, geleitet von der Erfahrung, wie von einer brennenden Fakel, ins mystische und dunkle des musikalischen Alterthums einzudringen und mehr Aufklärung zu verbreiten suchen, als man bishieher bei schwankenden Hypothesen geglaubt hat, mit schüchternem Auge entdeken zu können, so daß man über das, was vorher phantastisch klang, mit mir wol noch einstimmen dürfte.

Ich werde deßwegen die nämliche Ordnung, die ich an der ersten Herausgabe meines Systems vermisse, hier einführen, keine Genealogie vom geistlichen Volkslied voraussezen, sondern Alles durch die nachherige Erfahrung beweisen: nicht synthetisch, sondern ganz analytisch verfahren.

Man hatte eher Denker und Redner bei den Griechen, als Aristoteles Denken und Reden in eine Form brachte. Man sprach mit Energie in den Gerichtshöfen des Senats, eh Quintilian Regeln verfaßte. Man dichtete und reimte sowohl in Rom als bei den Galliern, eh ein Horaz, ein Boileau de arte poetica schrieb, oder Regeln für die Dichtkunst entwarf. Man sang mehrere tausend Jahre vorher, ehe man Töne stuffenmäßig reihete. Da ich in meiner musikalischen Monatschrift (Betrachtungen der Mannheimer Tonschule) den allmäligen Zuwachs der Tonstufen angegeben, und die systematischen Revoluzionen im Tonreich schon vor 22 Jahren auseinander gesezt, da diese historische Dedukzion auch in anderen Werken enthalten ist, ich aber nicht gerne wiederholen möchte,

was

was man schon weiß, und mich blos auf das, was neu ist, was ich selbst ausgefunden, auf Reisen erfahren habe, und was mit dem erst zu gründenden Choral-System untrennbar zusammenhängt, einschränken will und muß: so seze ich meine Reisebeschreibungen voraus, eh ich systematisch verfahre.

Ich war auf Armenischen Inseln, wohnte dem Gottesdienst und einmal auch einer Priesterweihe bei: da die Armenier sich mit mir zur nämlichen Kirche bekannten; denn sie werden zu den vereinigten Griechen (greci latini oder greci uniti) gerechnet: so ward mir erlaubt, auch Messe in ihrer Kirche zu halten. Ich genoß die gröste Freiheit, alle Kenntnisse zu sammeln, die ich nur wollte. Da mir die Psalmodie so sehr am Herzen lag: so kam die gefällige Aufnahme des Priesters dem forschenden Tonsezer zu gut. Ich war ganz Ohr, da sie bei ihrer Liturgie die eigenen Gesänge anstimmten. Orgeln oder andere Instrumente findet man bei ihnen nicht, selbst in ihrer Sprache haben sie kein Wort, das Orgel ausdrükt; weil bekanntlich das lateinische Wort Organum ein Werkzeug bedeutet, und nur durch den Zusaz pneumaticum, eigentlicher aber durch den Sprachgebrauch dazu bestimmt worden, einen den Fingern und Füßen eines Harmonisten unterjochten Pfeiffenchor anzuzeigen.

Der Umstand, daß sie immer ohne Orgel auch meist ohne Noten singen, ist merkwürdig. Die Folge davon ist, daß durch keinen zufälligen Beitrit irgend eines Instruments ihre Melodie an der Reinheit verliehre, daß das Mittel der Aufbewahrung, die Tradizion bei so vielen Ohrenzeugen Nichts fremdes, gar keine Alterazion zulasse, sondern denselbigen einfachen Gesang von einem Jahrhundert zum andern rein und unverfälscht überbringe.

Diese Entdeckung scheint mir für den Choralgesang schon sehr wichtig zu sein, wenn ich auch nicht noch eine andere in einem weitentfernten Welttheil gemacht hätte, die uns über

viele

viele dunkle Stellen in unseren Historien Aufschluß gibt, die die leere Muthmassungen entkräftet, die eitle ekle Vorspieglungen zu Boden schlägt, und Erzählungen, die in dem Maße reizend werden, als sie wunderbar klingen, berichtiget.

Sobald ich die Aufmerksamkeit auf die Tradizion leite, so können wir leicht einsehen lernen, daß nicht immer neue Zusäze (ein Wort, das mit Erfindung so oft vermischt wird, und zu Mißdeutungen Anlas gibt) den Künsten und Wissenschaften zum Vortheil ausschlagen, wenn sie sich nicht auf Wahrheit gründen. Unpassende Zusäze, falsche Erfindungen, wollüstiger Harmoniegebrauch, die Einimpfung böser Säfte aus dem bald tändelnden bald aufbrausenden Theaterstil, die Einführung der Instrumente, die Sucht zu glänzen und dem gröberen, sinnlicheren, dazu zahlreichern Haufen zu gefallen, sind Ursach, daß — man mag es, bis ich in meinen Beweisen weiter vorwärtskomme, äusserst paradox finden; man in Europa weniger Spuren vom alten Choral antrift, als in Asien und Afrika, weniger; weil er in Asien zu Hause gewesen und bei der glänzenden Epoche des Karthaginensischen States in den frühesten Zeiten nach Afrika verpflanzt worden; weniger Spuren vom alten Chorale, sage ich, in Europa, als in den beiden anderen Welttheilen; (Amerika war nie der Siz der Künste und Wissenschaften) weil er dort ächter *) aufbewahrt; weil er dort simpler, (da diese Völker bei ihrer politischen Dekadenz weder Muth noch Uebermuth zur Ausschweifung hatten) beide-

*) Die Griechen hielten so gewissenhaft auf ihre Provinzialgesänge und auf das Tonsystem, das jeder Landschaft eigen war, auf z. B. Dorische, Jonische, Aeolische Leiter, die zu ihren Melodien den Umfang, Karakteristik u. s. w. bestimmten, daß sie manchesmal das Tonsystem, die Tonart von einer angränzenden Strecke für wollüstig, Sittenverderbend erklärten, und deren Befolgung wie ein Statsverbrechen ansahen.

beibehalten, und weil er reiner d. i. ohne fremden Zusaz gesungen worden.

Warum reisen unsere musikalischen Gesezgeber nicht in fremde Länder? Das Kabinetsizen, das Bücherstudium ist unnüz: das Schwizen über alte Charteken bringt Nichts gescheutes hervor; wie, wenn ein Richter, der noch keinen lebenden Menschen gesehen hat, Todesurtheile sprechen wollte?

Der Gesang der Armenischen Kirche war nicht sehr abwechselnd. Alle 6 Griechische Tonarten habe ich nicht entdeken können, und um so weniger, da der Umfang so eingeschränkt ist. Desto auffallender war mir eine Melodie, die sie aus einer mir gänzlich unbekannten Tonart, die aber edel und höchst rührend war, vortrugen. Wegen der äussersten uns fast unbegreiflichen Simplizität und Oekonomie von Stufen bedürfen sie kaum 3 Linien, wenn sie in der Furcht, ihre Chorâle zu vergessen, sie aufzeichnen sollten. In den katholischen Klöstern findet man noch Choral-Vorschriften zu 4 Linien, und, wenn der Gesang allmälig steigt oder sinkt, wenn er sich mehr als um 7 Stufen ausdehnt: so verändert man alsdann den Schlüssel. Der Ambrosianische Gesang, der meistens in Mayland und der Lombardie noch Gang und gebe ist, unterscheidet sich vom Gregorianischen blos dadurch, daß dieser 4 Linien hat.

Die mir bei den Armeniern so auffallende Tonart war gleichsam die Phrygische, doch aber nicht bestimmt. Diese Bestimmung kann nicht ohne zwei Lagen von mi und fa Statt haben, und hierdurch wird der Umfang auf 7 oder 8 Töne ausgedehnt, den die Armenier aber selten oder fast nie benuzten. Sollte ich der namenlosen Tonart eine eigene Karakteristik anweisen: so müßte ich das Wort Myxophrygisch dazu wählen, nämlich nach unser Tonleiter das weiche H, jedoch ohne Kreuz; denn die Phrygische das E ohne Kreuz gränzt

am

am nächsten daran. So wenig als man jeziger Zeit scheint dazu gestimmt zu sein, eine so auffallende Tonart ertragen zu wollen: so erbiethe ich mich doch zu einem theoretischen und praktischen Beweiß, der für die Gründlichkeit dieser Aussage bürgt: d. i. ich getraue mir einen Choral aus dieser unmöglich scheinenden Tonart zu sezen, und vierstimmig in der ihr eigenen Karakteristik zu begleiten.

Daß man im E ohne irgend einem Kreuz singt, nie einen authentischen Schlußfall mit E als ersten, sondern nur als fünften Ton von A, dabei anbringen darf, nie anzubringen nöthig hat, kann jederman in der beliebten Melodie: **O Haupt voll Blut und Wunden** und meiner Begleitung dazu ersehen. Auch ist der Unterschied zwischen der Musikalischen und Choral-Begleitung zu der Phrygischen Tonleiter auf meinem Titelblatt schon einleuchtend genug.

Da das e in der genannten Tonart und Choral schon beim Schlußfall als Fünfte vom A erschienen: so ist kein Anstand mehr, daß nicht dies auch beim h angehen könne. Freilich geschah der Schlußfall noch mit dem Hauptklange E, der zugleich auch Grundton war, d. i. im Baß lag. Kann ich aber den Gesang aus dem E, beim Ende mit einem fremden Hauptklang begleiten und dadurch einen Schlußfall bewirken: warum soll ich es mit der sogenannten Myxophrygischen Toaart nicht versuchen dürfen?

Nun ahnde ich bei meinem Leser eine Versuchung, entweder zu zweifeln oder zu fragen; zu **zweifeln**; denn eine solche Neuheit, wovon man nie Etwas gelesen hat, dürfte wol einiges Mißtrauen auf meine Wahrhaftigkeit erregen; oder zu fragen, ob nicht ein Grund von einem solchen heterogenen Phänomen angegeben werden könnte. Vielleicht, da man von mir die Verhältniße bestimmt wissen wollte, worin die 9

Chöre

Chöre der Engel *) singen, würde sich die Neugier von Fragsüchtigen dahin verwenden, um zu erfahren welche Rangordnung der König David bei seinem Saitenspiel von 10 Stufen, der Harfe, die er Decachordon nannte, eingeführt hatte. Es ist freilich noch leichter, einen Aufschluß über das zu finden, was je in den Vorzeiten auf dieser Welt schon einmal da war, als vorher zusagen, was erst in jener Welt erfolgen soll. Inzwischen gehe ich getrost zum Werk. Aufklären soll meine Antwort immer, Nuzen soll sie schaffen, wenn sie eben keine transszendentelle Gewißheit gewährt. Genug ist, daß man belehrt wird, es mag auch nur durch Hypothese sein.

Daß Moses ein Dichter gewesen, Musik zum Opferdienst und zum Krieg angewandt habe, ist kein Zweifel. Daß alle Kantiken, die von Dichtern und Dichterinnen bei der Gelegenheit eines ausgezeichneten Sieges oder Befreiung des Jüdischen Volks verfaßt worden, sich bis auf die spätheste Zeiten erhalten haben, ist bekannt. Der Priesterliche Stamm Levi war im ausschliesslichen Besiz des Gesangs, wie des leinenen Leibrocks (des Ephod). Der einzige Sänger, Poet, Melopoet und Virtuos aus einem anderen (nämlich Juda) Stamm war der König David, der Gott durch Gesang lobte, Psalmen und ihre Melodien verfaßte, und selbst auf seiner Harfe dazu spielte. Nicht zu allen Psalmen dachte er selbst die Melodien aus, sondern auch Asaph und Jedithun waren Ton=

*) Ein gewisser Virtuos, der nicht immer äusserst rein intonirte, warf einmal die Frage auf, ob es auch im Himmel Instrumental=Musik gebe. Kein Anwesender wollte sich zur einer positiven Antwort verstehen. Endlich wand er sich zu mir; und sagte spöttisch: dies ist ein geistlicher Herr, der muß mehr Kundschaft davon haben. Ob Instrumental=Musik da ist, war meine Erklärung, weiß ich nicht; spielen aber die Engel Instrumente: so bin ich gewiß, daß sie rein intoniren, was hier auf Erden ein so seltener Fall ist.

Tonsezer, die die Verse des gekrönten Dichters nach eigener Begeisterung musikalisch vortrugen.

Bei der Einweihung des Salomonischen Tempels waren die Leviten in drei Kolonnen getheilt, die von 3 Kapellmeistern angeführt wurden. Diesen Titel erhielten diese 3 eigentliche Singmeister mehr wegen ihrem guten Gehör, musikalischem Gedächtniße und der Fertigkeit, anderen die Psalmodie, die durch Tradizion fortgepflanzt ward, mitzutheilen, als durch die Komposizion von neuen Melodien.

Daß die Psalmen Davids von der ersten Epoche des feierlichen Gottesdienstes bis zur Zerstörung der Hauptstadt Jerusalem, des Tempels und des ganzen Jüdischen States immer in der Synagoge gesungen worden, beweißt deren Beibehaltung noch jezt bei den in der ganzen Welt zerstreuten Juden, ob sie schon weder König noch Priester, weder Tempel noch Altar oder Opfer mehr haben. Daß sie aber die Psalmodie nicht mehr rein erhalten konnten, ist nebst anderen Verhängnißen, die das unglückliche Volk betroffen, auch ein Beweis mit von der gänzlichen Auflösung ihrer politischen und National-Konsistenz; denn ob sie schon so oft in Assyrien und Babel, wegen Abfall und Gözendienst, zerstreut waren, und gefangen saßen, hatten sie doch noch Harfen *), und man konnte ihr Elend für eine einsweilige Züchtigung und Zurechtweisung halten, aber seit der Unterjochung von Titus Vespasianus, wo kein Lied mehr von Zion gesungen wird, muß man es schlechterdings als eine Strafe und gänzliche Verwerffung ansehen.

Daß die Gesänge der Juden zu anderen Völkern übergegangen, ist kein Zweifel mehr, wenn man weiß, daß selbst diejenigen, die sie gefangen hielten, Lieder von ihnen zu hören verlangt haben.

Da

*) Lese den ganzen 137sten Psalm.

Da Alexander der große nach Jerusalem gekommen, und den Tempel besucht: so ist es auch sehr wahrscheinlich, daß die Mazedonier auf die Psalmodie der Juden aufmerksam geworden, und da sie kein Gold und Silber geraubt, doch die Melodien aufgefangen haben. Die Defensiv- und Offensiv-Allianzen, die das Jüdische Volk in den späthern Zeiten unter den Maccabäern mit den Republiken Rom und Sparta geschlossen; die Verbindung, die es mit so vielen Nazionen zur Kriegs- und Friedenszeit gehabt, bürgt uns dafür, daß mehr aufgeklärte Nazionen als die Juden, bei ihren Dramatischen Feierlichkeiten und Theatralischen Versuchen die Melodien der Synagoge eingeführt haben. Wenn man aber vollends noch aus der Bibel, besonders der Apostelgeschichte sich überzeugen will, daß z. B. der Pfingstfeierlichkeit in Jerusalem soviele Ausländer beigewohnt, daß die Juden selbst so viele Proselyten gemacht: so läßt sich begreiffen, daß 1) die Juden, aus Mangel von Notirkunst, vermöge einer immer ununterbrochenen Tradizion, von David bis zur Auflösung ihrer Religion und des damit verbundenen Stats die Psalmodie rein erhalten, daß 2) durch vorhergenannte Verbindungen und Eräugniße andere Völker, die schärfer dachten und feiner fühlten als die Juden, sich ihre Gesänge zugeeignet haben.

Die allerkultivirteste Nazion war die Griechische. Wenn auch nicht immer die Erfindungen selbst ihnen zugehörten, so war doch deren Verfeinerung ein Hauptzug dieses ungemein empfänglichen, scharfsinnigen Volkes.

Wiz *) Laune, Scharfsinn und Façon, was in den neueren Zeiten den Galliern zu Theil ward, blieb lang das Mono-

*) Von der Attischen Provinz nannte man einen Einfall, eine Einkleidung u. d. m. was sehr treffend, fein auch mitunter beißend war, das *Attische Salz*: so wie eine *präzise kurze*, dabei *viel umfassende* Redensart ein Atticismus hieß.

Monopol der Griechen. Ihr Methodißme, die Art, alles in Ordnung zu bringen, zu klassifiziren, stufenmäsig zu reihen, leuchtet aus allen ihren Behandlungen der schönen Künste, und Wissenschaften hervor.

Tonleitern kannte man vor Pythagoras Zeiten nicht, sondern nur gewisse Stufenfolgen, einzelne Tonreihen, aus deren Zusammensezung der Umfang erst gebildet werden muste, den sie zu ihren Melodien nöthig hatten. Die allerälteste Leiter war eine Folge von 7 Tönen, die aus zwei Tonreihen von 4 Tönen, aus zwei Tetrachorden (Tongevierten) bestand. Man machte einen Unterschied zwischen zwei getrennten und zusammengesezten Tonreihen, wo die vierte Stufe des ersten Tetrachordon zur ersten des zweiten ward. Im ersten Fall sagte man Tetrachordon discretum; im leztern: Tetrachordon continuum. Jene 7 tönige Leiter bestand nach unserer jezigen Benennung aus folgenden Tönen:

H c d e | e f g a
erstes zweites
Tetrachordon.

Diese Tonleiter, deren erste Stufe mit der lezten so wenig harmonirt, gefiel dem Philosophen Pythagoras gar nicht: er ergänzte sie durch einen tieferen Ton, der den lateinischen Namen: Chorda assumpta *), und den Griechischen προςλαμπανῶμενος erhielt, gleichsam wie das tiefe A klang, und vom höchsten Ton eine Unter-Oktave lieferte. Ich sagte: gleichsam; denn in der Mannheimer Monatschrift hatte ich 1778 schon bewiesen, daß das Verhältniß, das Pythagoras durch Zahlen ausgedrükt, unrichtig war.

Nun findet sich aber, daß der Gesang, den ich auf Armenischen Inseln in Myxophrygischer Tonart aus dem H ohne Kreuz gehört habe, von der nämlichen Leiter abstammt, die

 Pytha-

*) Ein beigefügter Ton.

Pythagoras vorgefunden und mit einem Ton vermehrt *). Man kann auch leicht einsehen, daß, wenn man drei Tongevierte zusammensezt, wo 2 Töne zweimal vorkommen, die wesentliche Anzahl zu einem Decachordon, einer Harfe von 10 Saiten zusammenschmelzt, nämlich:

H c d e | e f g a | a h c d

erstes zweites drittes

Tetrachordon.

Ist nun die Leiter, die Pythagoras vorfand, sehr alt?

Ja. Dies bestättigt sich aus allen Historikern.

Hatten die Juden Notirkunst?

Nein. Davon lassen sich keine Spuren angeben.

Hatten aber die Griechen Notirkunst?

Ja. Sie hatten Punkte, und die Rhythmik war bei ihnen mehr bekannt, als bei uns.

Waren die Griechen mit den Juden in Verbindung?

Ja. Selbst die heilige Schrift, wovon ich einige wenige Züge angeführt, bestättiget es.

Soll dies nun alles ein blosses Ungefähr sein, daß 1) Pythagoras die Leiter vom H vorfand, daß 2) ich uralte Gesänge bei den Armeniern, (ohne, was ich noch weiter endekt habe, und erzählen werde) aus dem H gehört, daß 3) das dritte Tetrachordon auf dieselbige Art mit dem zweiten, wie das

zweite

*) So wie es in späteren Zeiten Guido ein Benediktiner Mönch in Arezzo im Toskanischen Staat wieder vornahm, das Griechische Gamma Γ beifügte, wovon die französische Benennung la Gamme, statt Tonleiter, datirt. Dieser überzählige Ton hies im lateinischen Chorda superassumpta, im Griechischen ὑποπροςλαμπανῶμενος. Endlich aber wurde, nachdem der Papst Gregorius dem ersten Ton des Pythagorischen Systems schon den Buchstaben A angewiesen hatte, die Leiter vom dritten Buchstaben des Alphabet, dem C, wovon ich in der Schöpfung der harten Leiter Rede und Antwort gebe, angefangen.

zweite mit dem ersten, vereint, eine Tonleiter von 10 Stufen bildet, die mit H anfängt, daß 4) David grade ein solches Saitenspiel von 10 Tönen beim Gesang brauchte?

Nimmt man nun diese historische Deduktion für wahrscheinlich an: so erhalten wir einen ferneren Aufschluß über die Frage, warum alle alte Volkslieder in weicher Tonart (im moll) verfaßt worden; denn ob man eine Provencale d. i. eine alte Melodie aus dem mittägigen Frankreich, das alte Schwedische Lied von der Hühnerfrau, (Hönsgummans visa) einen Sieberischen Gesang, einen Kosakkischen Tanz, die Komposizion auf den heiligen Januarius in Neapel, auf den hl. Kilian in Wirzburg in Franken, eine Lieblings-Arie der Finnländer, die mit h anfängt, mit a schließt, u. s. w. untersucht: so ergiebt sich, daß sie meistentheils Aeolischer Tonart seien, die sich auf die Leiter, die Pythagoras mit dem tiefen A vermehrt und angefangen, bezieht. Will man aber weder meine historische Deduktion annehmen, noch mit lezterem Aufschluß sich begnügen: so bitte ich, eh man noch das Verdammungs-Urtheil ausspreche, mir einen Sprung auf der Landcharte zu erlauben, den selbst Herkules nicht nachahmen könnte, wenn auch der fabelhafte Name, den die Meerenge *) bei Gibraltar von seiner Stellung mit dem einen Fuß in Europa, mit dem andern in Afrika entlehnt hat, gegründet wär. Nämlich: ich reise von Athen nach Marokko.

Ich war in Afrika, und hatte, um interessante Entdeckungen zu machen, ein Klavichord mit mir geführt. Ohne mich weiter in Erzählungen zu vertiefen, die zum vorhabenden Zweck Nichts beitragen, und zur Biographie geeignet sind, habe ich da die Knaben, nach geendigter Schule, einen Text aus Mahomets Koran singen gehört, und aus welchem Ton? — zu Solfeggianten, die die lettura verstehen, wende

 ich

*) Fretum Herculeum, Herkules's Gestade.

ich mich — es waren: mi fa mi re; mi fa re mi: dies läßt sich im weichen H so wohl als weichen E (beide ohne irgend einem Kreuz) notiren. Folglich war es entweder:

e f e d; e f d e; Phrygisch,

oder h c h a; h c a h; Myxophrygisch.

Wie kömt eine solche Melodie von Athen, gleich meinem Fingerzug auf der Charte, nach Marokko? Dies geschah zur Zeit, wo Karthago ein blühender Staat war. Karthago ist untergegangen, die Kultur vorüber, die Tradizion aber dauert noch immer fort.

Nun wird man mir einwenden; die Afrikaner kennen nur Melodie: desto ächter ist der Gesang; sie haben keine Orgeln: so kann auch der Organist keine profane Schnörkel zusezen, und durch unpassende Schlußfälle die Melodie ändern; sie kennen keine Harmonie: kennen aber Europäer die Harmonie, die sie verderben? Ein Mahometanischer Gesandte war zu einem Konzert in Europa eingeladen, hörte dem Stimmen eines zahlreichen Orchesters mit vieler Aufmerksamkeit zu, man präludirte mit unter, nach der löblichen Gewohnheit, es war ein giftiges tödendes Ragout; da dieser Wirrwar eine halbe Stunde kontinuirt hatte, stand er auf, dankte und bezeigte sein Wohlgefallen darüber — dies ist freilich lächerlich — auch ich sah den Einzug eines Marokkanischen Prinzen, der seiner Braut entgegen ritt, wo so viele Instrumente, eine Art von Schallmeien, Trommeln, sehr weit gerundete Waldhörner, die Moses-Trompete Keren, (die das andächtige Volk zum Tabernakel berief, und die Krieger zum Angriff auffoderte) ohne zu harmoniren, sich vereinigten, wobei das Motto der Virtuosen war: sing du dein Lied, ich sing meins. Allein, dies alles hindert nicht, daß ich Recht habe, wenn ich sage, daß man ausser Europa sich erst eine gründliche Idee vom Choral machen, erst da fühlen lerne, was ein simpler Gesang vermag, und von den

Vor-

Vorurtheilen zurückkomme, daß man Chromatische Gänge benuzen müsse, um eine gelehrte Begleitung zum Choral zu sezen. Dieser lange Eingang, eh ich zum Choral-System selbst schreite, hat keinen anderen Zweck; alle bisher vorgekommene Erzählungen, Muthmassungen und Beweise stehen in keiner anderen Absicht da, als, meinen Leser 1) auf die Simplizität des alten Choral-Gesanges, und 2) auf eine ganz eigene, dem Gesang entsprechende harmonische Begleitung vorzubereiten *).

Man muß erst die Materialien aufsuchen, eh man sie reihet; ich schuf erst Töne, eh ich die Leiter bildete.

Um ein Choral-System zu gründen, muste man erst den allmäligen Zuwachs der Tonreihen, von den ältesten Zeiten her, beobachten, eh man sich vom Gebäude eine durchdringliche Einsicht verschaffen konnte.

Mein Choral-System, besteht der zweifachen Absicht gemäß, die durch diese Vorbereitung schon kenntlicher geworden, 1) in einer vollständigen Kenntniß und zweckmäßigen

Behand-

*) So sehr auch unsern Mode-Zweiflern auffallen mag, daß ich den jezigen Choral auf Davids Decachordon zurückleite, und rohscheinenden Völkern einen ungewöhnlichen Vorzug in Absicht auf den edlen, einfachen und rührenden Gesang einraume: so bitte ich mir, statt Spötterei, eine andre und neue Dedukzion aus, die 1) für den Psalter, für die alte H-Leiter, (vor der Pythagorischen) für die Myrophrygische Tonart, für den Gesang der Armenier und des Korans, wovon ich beim Ambrosianischen und Gregorianischen Kirchengesang auch bei den Hymnen vom Pabst Damasus u. s. w.; ja noch jezt in unseren Katholischen Abteien und Klöstern Spuren aufzeigen kann, eine mehr wahrscheinliche Hypothese liefere, und 2) über die magische Wirkung der Musik bei den Griechen Aufschluß gebe. Auf der Landcharte nennt man Wilde, die die Geseze der Europäer nicht angenommen, im Toureiche Rohe, die die Schwärmerei unseres Tongemengs nie gekannt!

Behandlung der Griechischen Tonarten (dies nenne ich das Melodische System); 2) in der genauesten Beibehaltung ächter Melodien, strengsten Reinigung von Schlacken und schmuzigen Zusäzen und einer klugen Auswahl der dazu passenden Begleitung (dies nenne ich das Harmonische System). Die Tonlehre der Griechen kannte man wol historisch, nur ihre Anwendung blieb bisher ein Geheimniß; weil man nur die Melodien nach unserem gewöhnlichen Harmoniengang umschaffen, nie aber unsere Harmonien den Melodien anpassen wollte.

Das in Kupfer gestochene Titelblatt faßt schon das ganze Choral-System in sich, und gewährt eine anschauende Kenntniß von allem dem, was ein Choral-Akkompagnateur zu wissen nöthig hat. Da man erst seit dritthalbhundert Jahre vierstimmige Gesänge eingeführt hat: so war bei den Griechischen Tonarten die Melodie die einzige Wegweiserinn. Weder die Vorzeichnung von Kreuz oder b, noch die Harmonie, die die Griechen nicht kannten, bestimmte die Tonart, sondern die Lage der Töne in der Melodie und der ganze Umfang der Melodie. Der Ton, wovon die Melodie anfängt, oder, noch eigentlicher, der Ton, womit sie aufhört, wurde für den Hauptton angenommen. Deßwegen ist die augenfälligste Karakteristik des Chorals, die, daß die Melodie nicht von der Harmonie, und die Tonfolge der zu Melodie passenden Hauptklänge keineswegs vom Hauptton abhängt. Diese zwiefache Unabhängigkeit trennt die Musikalische und die Choral-Behandlung; denn in der Musik kann z. B. der Gesang mit e beginnen, ohne, daß E der Hauptklang, Grundton oder Hauptton werde, hingegen läßt die Vorzeichnung wieder nicht zu, daß ein anderer Ton zum Schlußfall gebraucht werde, der nicht mit dem Haupttone in Verbindung steht.

Wenn man auf dem Titelblatt von der Seite, wo Ursprung des Chorals steht, die beiden Liniensysteme betrachtet, die sich zwischen den Worten Umfang der Melodie

vorfinden: so kömt es auf die Schlüßel an, die man beiden vorschreibt, um die Tonart bestimmen zu können. Das untere Tonsystem (von eben dieser Seite betrachtet) fängt mit dem ersten Tone der Leiter an, und hört wieder mit dem ersten Tone, der immer der Hauptton ist, auf. Das obere Tonsystem gibt zu erkennen, daß obschon der Ton, womit man anfängt und aufhört, als Hauptton angenommen worden, nichts destoweniger der Gesang einen andern Umfang haben könne. Z. B. wenn das untere Tonsystem den Violin-Schlüssel, das obere den Baß-Schlüssel bekömt: so wird D der Hauptton, und die Tonart heist die Dorische; wenn, mit Beibehaltung des Touptones D, womit man angefangen und aufgehört, oder wenigstens nur aufgehört hat, die Melodie sich mehr im Umfange der Fünfte, dem A, als des Hauptton und der Achte d sich aufhält: so bleibt zwar der Hauptheil immer D, aber die Tonart wird nicht mehr als Dorische erkannt, sondern man nimmt sie für die überschrittene Dorische Tonart an, und sie erhält den Zusaz ὑπὸ (was in Griechischer Sprache über oder ausser bedeutet) und wird hypodorische genannt.

Auf die nämliche Art entsteht

den Gesang		für das		Linien-System		Tonart.
	Alt-Schlüssel		untere		die Phrygische	
	halb Disk. Schl.		obere		die Hypophrygische	
	Baß-Schlüssel		untere		die Lydische	
	halb Baß-Schl.		obere		die Hypolydische	
	halb Disk. Schl.		untere		die Myxolydische	
	Diskant-Schl.		obere		die Hypomyxolyd.	
	halb Baß-Schl.		untere		die Aeolische	
	Tenor-Schl.		obere		die Hypoaeolische	
	Tenor-Schl.		untere		die Jonische	
	Alt-Schlüssel		obere		die Hypojonische	

Da nach der Einführung der Pythagorischen Tonleiter, die von dem, zu Anfang und in der Tiefe, beigesezten Tone A anfängt,

anfängt, die H-Leiter nicht mehr benuzt worden, es sei dann, daß die Phrygische Tonleiter, wie ich durch das Solfeggio-Beispiel bewiesen, mit meiner sogenannten Myxophrygischen übereinkomme: so können nur die übrigen 6 Hauptklänge von unserer jezigen Musikleiter Haupttöne werden, und es giebt, in Ansehung des Haupttones der Melodie, 6 Griechische Tonarten, aber in Ansehung des Umfangs, den die Melodie haben kann, noch 6 andere, und zusammen: 12 Griechische Tonarten. Die mit dem Zunamen Hypo angemerkte Tonarten, die im überschrittenen Umfang und auf das obere Liniensystem gegründet sind, die auf dem Titelblatt eine besondere Kolonne ausmachen, und unter der Haupt-Ueberschrift: **zwölf Griechische Tonarten** links stehen, nahm man nicht für eigentliche, ächte (Authentische *) Tonarten an, sondern nur für entlehnte, fremde, gleichsam plagiarisch usurpirte, und sie erhielten den Namen: Plagalische. Durch die verschiedene Stelle, die der halbe Ton, das mi und fa einnimt, wovon die Alten sagten: MI & FA est diabolus in musica, entspringen, im Gegensaz von unserer Musik, wo wir nur dur und moll haben, 6 verschiedene Haupttöne; denn die dorische Tonart, unser weiches D, hat den halben Ton *) zwischen der zweiten und dritten, zwischen der sechsten und siebenten Stufe;
die Phrygische, das w. E, zw. der 1. u. 2. 5. u. 6. Stufe;
die Lydische, das h. F, zw. der 4. u. 5. 7. u. 8. Stufe;
die Myxolyd. das h. G, zw. der 3. u. 4. 6. u. 7. Stufe;
die Aeoloische, das w. A, zw. der 2. u. 3. 5. u. 6. Stufe;
die Jonische, das h. C, zw. der 3. u. 4. 7. u. 8. Stufe.

Wenn

*) Diese Kolonne steht rechts, und gründet sich auf das untere Liniensystem.

**) Der mit dem Zeichen ◡ in der Vergleichungs-Tabelle bemerkt wird.

Wenn man den bisherigen Vergleich der Griechischen mit unseren Musikalischen Tonarten, die Stelle des mi und fa, und die Klassifikazion, die von verschiedenen demselbigen Gesang vorgeschriebenen Schlüsseln herrührt, verstanden: so dient folgende Tabelle hauptsächlich dazu, um sich eine anschauende Kenntniß davon zu verschaffen.

Vergleichungs-Tabelle.

12 Griechische Tonarten		6 Hauptgesänge im Musikalischen harten C.
Violinschlüssel:	Baßschlüssel:	das weiche D.
Dorische;	Hypodorische Tonart.	
D e f g a h c;	a h c D e f g.	
2 3 6 7		
Altschlüssel:	Halb Diskantschlüssel:	das w. E.
Phrygische;	Hypophrygiske T.	
E f g a h c d;	h c d E f g a.	
1 2 5 6		
Baßschlüssel:	Baritonoschlüssel:	das harte F.
Lydische;	Hypolydische T.	
F g a h c d e f;	c d e F g a h.	
4 5 7 8		
Halb Disk. Schl.	Diskantschlüssel:	das h. G.
Myxolydische;	Hypomyxolydische T.	
G a h c d e f;	d e f G a h c.	
3 4 6 7		
Baritono Schlüssel:	Tenorschlüssel:	das w. A.
Aeolische;	Hypoaeolische T.	
A h c d e f g;	e f g A h c d.	
2 3 5 6		
Tenorschlüssel:	Altschlüssel:	das h. C.
Jonische	Hypojonische T.	
C d e f g a h c;	g a h C d e f.	
3 4 7 8		

Ueberhaupt ist es für einen Harmonisten sehr wichtig, vermittelst einer solchen Dedukzion, sich einen deutlichen Begriff von 4 verschiedenen Epochen, die die Tonleiter gehabt, machen zu können.

Die erste Tonleiter war H-Leiter, die ich die Myxophrygische nenne; hierin ist auch die Phrygische Tonart gegründet. Die zweite war die A-Leiter, die Pythagoras eingeführt; hierin ist die Aeolische und Dorische Tonart gegründet. Die dritte entstand durch einen neuen Zusatz vom Griechischen Gamma; (eine Erfindung des Aretinischen Benediktiner Guido) hierin ist die Myxolodische und Jonische Tonart gegründet. Endlich aber veranlassete das dunkle Gefühl von drei harmonischen Dreiklängen, (der dreimaligen Trias harmonica) allmälig die Schöpfung der harten Leiter, wo die Jonische Tonart, das harte C, den Meister spielt, und die Lydische mitinbegriffen ist.

Obschon, in Absicht auf Vorzeichnung, unser hartes G in der Musik mit der Jonischen Tonart der Griechen; unser weiches A in der Musik mit der Aeolischen Tonart der Griechen übereinzukommen scheinen: so unterscheidet sich doch die ächte Behandlung des Chorals himmelweit von der gewöhnlichen Musikalischen Tonfolge; 1) dadurch, daß der lezte Ton einer Choralmeinung oder Vers mit der Achte oder Fünfte, nur die Dritte zum Hauptklang werden darf, da kein anderer Umfang, als ein authentischer, (der Oktav) oder plagalischer (der Quint) im Choral Plaz findet, und diese Klassifikazion von der Herrschaft der Melodie herrührt; 2) durch die Wahl der Harmonien und Einführung der Uebelklänge; denn die Folge von entscheidenden Durtönen oder der Beitrit der Unterhaltungssiebente, die muthwilligen Ausweichungen und aufbrausenden Schlußfälle — kurz: alles, was den profanen Theaterstil karakterisirt, muß in der Choralbegleitung vermieden, hingegen weiche Tonarten, die das

Herz zur Andacht stimmen, Bindungen, (Ligaturen) Aufhaltungen, die vorzüglich auf der Orgel Wirkung thun, Verkettungen von Uebelklängen u. s. w. eingeführt werden *); 3) durch die Schlußfälle **), die, der Melodie zu Folge, auch in authentische und plagalische sich theilen.

Der einzige Schlußfall vom fünften zum ersten ist authentisch; alle übrige sind plagalische. Die Dorische, Lydische, Aeolische und Jonische Tonarten können authentische Schlußfälle haben. Die Myxolydische ist keines authentischen Schlußfalls aufnehmlich; denn man müßte den fremden Ton fis als große Dritte zum fünften Ton D einführen, allein das fis ist mit den Karakter einer Choral-Melodie unvereinbar.

*) Sieh die Phrygische Tonleiter, ihre musikalische und Choral-Begleitung auf dem Titelblatt. Unter 11 Harmonien, wodurch leztere sich auszeichnet, kömt nicht eine einzige vor, die mit ersterer nur die mindeste Aehnlichkeit hat; dies findet man bei der nähere Untersuchung der

Hauptklänge.

musikalische	5 5 5 5	3✕ 7 5 5	7♮
	C G C G	D G C	G C
		7	7
		9 5♮ 9 7	9 5♮
Choralmäßige	3♮ 5♮ 3♮ 3♮	5 3♮ 3♮ 3♮	3♮ 3♮ 3✕
Begleitung	E H A E	F H E A	D H E

In der musikalischen Begleitung kommen lauter harte Tonarten vor: viermal die Harmonie von C, viermal von G und einmal von D. G führt beim lezten Takt seine starke und entscheidende Unterhaltungssiebente mit sich, und das D zieht sie nach. In der Choral-Begleitung wird nur das einzige harte F und endlich das schlußfallmäßige E gehört. Sechs weiche Tonarten und das H mit kleiner Dritte und kleiner Fünfte bestreiten beinahe die Harmonie allein; drei kleine Siebenten und drei Neunten ketten die Akkorde noch mehr zusammen.

**) Siehe die Schlußfälle für jede Tonart auf dem Titelblatt.

bar. Daß bei der Aeolischen das gis eingeführt wird, ist eine unvermeidliche Nothwendigkeit; weil bei der Aeolischen nicht der plagalische Schlußfall, wie bey der Myxolodischen, Statt findet. Die Phrygische Tonart kann keinen eigenen Schlußfall haben, und muß sich mit einem scheinbar-plagalischen begnügen, der mehr einer Umkehrung des authentischen Schlußfalls zur Aeolischen Tonart, d. i. vom ersten zum fünften gleicht. Ich habe deren zwei, nämlich im ersten Takt blos das E schlußfallmäßig *); im zweiten obige Umkehrung gesezt.

Für die Myxolydische Tonart habe ich in zwei Täkten zweierlei Einleitung zum plagalischen Schlußfalle angegeben; da die Melodie beim Schluß des Verses eigentlich nur auf einer Dritte ruhen darf: so dient erster Takt blos zum Beispiel einer Behandlung, die nur im modernen, nicht aber im eigentlichen, strengen Stil Plaz findet.

Für die Aeolische habe ich einen authentischen und gleichfalls einen plagalischen Schlußfall vorgeschlagen, welcher leztere mit obiger Behandlung der Phrygischen Tonart übereinkömt. Man sieht hieraus, daß die Choralbegleitung, der äussersten Simplizität unbeschadet, sich nicht so genau an der Ton-

*) Im Choral erscheint nicht immer der vollständige Schlußfall, sondern eine einzige, gleichsam aus dem Ganzen abgerissene, schlußfallmäßige Harmonie ist zureichend.

In meinem System, wo ich zuerst die Schlußfälle auf 10 beschränkte, war keine Meldung von folgendem Schlußfall: $\begin{matrix}5 & 5 & 6 & 3\times \\ G & C & F & E.\end{matrix}$ Da ich nachher davon handelte: so glaubte ein Korrespondent der Musikzeitung von Speier, daß man vermittelst der Erfindung des elften Schlußfalls meinen Preis von 100 Louisdoren hätte gewinnen können. Allein das $\overset{6}{F}$ trägt Nichts dazu bei, und stellt keinen eigenen, verschiedenen Schlußfall vor; weil der einzige fünfte Ton entscheidet.

Toneinheit, wie die musikalische halten könne, sondern mit einem ihr eigenen edeln Schwung, um Entscheidung zu erzielen, fremde Töne einführe, die eine von aller gewöhnlichen Musik ganz ausgezeichnete Wirkung thun: und dies ist hauptsächlich bei der Phrygischen (und der Aeolischen mitunter) der Fall *).

Die

*) Ich habe in groß Griechenland, auch in alten Städten an der Adriatischen See, vierstimmige Kirchenmusiken von den ältesten Kompositeuren gehört, die in die erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts fielen, und in den Griechischen Tonarten geschrieben waren, wo der ganze Chor, ohne Vorschrift, an gewissen Stellen Kreuze beifügte. Der Kapellmeister kam aus der Sakristei, gefolgt von seinen Sängern, die, wie er, ein Chorhemd anhatten, bestieg in der Mitte der Kirche eine Tribüne, und lagerte sich auf einer Art von Kanzel, die ungefähr 20 Personen fassen konnte, und nachdem sie sich alle mit ihn gesezt hatten, gab er den vier Haupt-Sängern, die ihn umringten, sachte den Ton an, schlug auf, und eine herrliche Musik ertönte. Je nachdem es der Schlußfall erheischte, brachte der Diskant oder der Alt u. s. w. ein Kreuz vor, dies aber so einhellig, daß, obschon bei jeder Stimme sich wenigstens 4 Personen befanden, ich nie einen zweideutigen Ton habe bemerken können. Ich ließ mir die Partitur und die ausgeschriebenen Stimmen vorzeigen, fand aber nie ein Kreuz, und da ich ihnen hierüber mein Befremden äusserte: so sagten sie mir, das Gefühl von dem Bedürfniß, da und dort einen Ton erhöhen zu müssen, sei ihnen zu einer andern Natur geworden. Daher kam der Ausdruk modus chori, der noch in Italien durchgehends beibehalten worden. Daß man aber auch in alten Kirchengesängen, durch das Willkürliche, das die Organisten eingeführt, von der edeln Simplizität abgewichen, davon bin ich ein lebendiger Zeuge; denn ich habe selbst in Katholischen Stifts- und Klosterkirchen das uralte Salve Regina, der Vorschrift des Organisten gemäß, aus dem weichen D, aus dem harten F, und aus dem weichen A, nämlich aus drei verschiedenen Tönen mit der Orgel akkompagnirt.

Die Jonische Tonart kann, nebst der authentischen, noch zwei verschiedene plagalische Schlußfälle annehmen, nämlich vom vierten zum ersten, und wie es im dritten Takt vorkömt:

5 7 5; vom siebenten zum ersten.
F H C
IV VII I

Die Schlußfälle haben mit dem Umfang der Melodie Nichts gemein, und können eben so den plagalischen Tonarten, als den authentischen zukommen, und was von der Dorischen Tonart gesagt worden, versteht sich auch von der Hypodorischen u. s. w.

Da, meinem vorigen Versprechen gemäß, das ganze Choral-System schon auf der Titelseite entwickelt vor Augen liegt: so wünschte ich, daß der lehrbegierige Leser etwas länger dabei verweilen möchte; weil, wenn die Theorie einmal recht gefasst ist, meine praktischen Bemerkungen desto deutlicher werden müssen. Es läst sich nun leicht einsehen, daß wegen Mangel an solchen Kenntnissen die Organisten den Choral öfters ihrem Eigendünkel unterjocht, und sich das Recht angemaßt haben, ihn nach Willkühr ummodeln zu dürfen. Die dabei vorkommenden, auffallenden Fehler sind folgende:

1) daß, um Schlußfälle zu erzwingen, man eine Aenderung in der Melodie für unvermeidlich gehalten, Kreuz und b unnöthiger Weise eingeführt, wodurch der Choral ganz verunstaltet worden: z. B. der uralte Gesang zum bekannten Hymnus: Ut queant laxis, wovon die Solmisazion ihre Sylben entnommen, der myxolodischer Tonart ist, schließt mit den Tönen e f g: in dieser Reinheit hörte ich ihn vom Chor ohne Orgel vortragen; sobald aber der Organist den Choral begleitete: so machte er einen authentischen Schlußfall mit dem fünften Ton D, und zwang den ganzen Chor fis zu singen;

2) daß

2) daß man in fremde Tonarten einlenke, statt weicher Tonarten, harte Tonarten, mit der Unterhaltungsſiebente, benuze, die Baß-Folge zweckwidrig leite, mit der Dritte in der Melodie einen Vers schliesse, überhaupt die Karakteristik des Chorals aus den Augen verliere, und die edle Psalmodie einem blinden Ungefähr überlasse, wie ich vom Salve Regina in 3 verschiedenen Tonarten ein offenkündiges Beispiel geliefert;

3) daß man sich ganz in Kleinigkeiten vertiefe, und unanständige Possen erlaube, zwischen den Versen Chromatische Laüfe anbringe, allerlei Schnörkel, Vorschläge, kleine Nötchens, Mordenten oder gar Triller in die Melodie eindringe u. s. w.

Ehe ich meine Theorie schliesse, wogegen ich die wirklichen Fehler im allgemeinen schon kennbar gemacht, halte ich mich verpflichtet, auch unnöthige Gewissensangst von Choralschülern abzuwenden, und leere Hirngespinnste von verbotenen Säzen zu verscheuchen, die von gewissen, zur Unzeit strengen, Richtern ausgeheckt worden *). Man hat nämlich meine Choräle dreierlei Fehler beschuldigt, daß ich hierin:

a) Zwischenklänge;
b) Uebelklänge;
c) $\frac{6}{4}$ — Akkorde eingeführt habe.

a) Die Zwischenklänge richten sich nach der Leiter und nach dem Umfang der Tonart. In den Griechischen Tonarten hat die Leiter mehr Karakter, als in dem musikalischen Stil, und eben deßwegen sind die Zwischenklänge auch dort von mehr Bedeutung, und finden weniger Anstand, weniger Beeinträchtigung von fremden Tönen, die die hohe, edle Einfalt ohnehin ausschließt.

*) Es giebt in der Tonlehre, wie in der Sittenlehre, Pharisäer, die die Kamele verschlucken und die Mücken durchseigen.

schließt. Die musikalischen Regeln von fehlerhafter Tonfolge, sowohl 1) in Rücksicht auf Harmonie als 2) Melodie, können und dürfen im Choralgesange nicht so genau beobachtet werden; denn 1) hängt es mit der Karakteristik der alten Psalmodie untrennbar zusammen, daß eine ganz ungewöhnliche Stufenreihe von Harmonien vorkommen muß, wo dem Harmonisten keine freie Wahl mehr bleibt, weder die Stufen der Leiter, noch die Schweifung des Gesangs zu ändern, also zwar, daß er vielleicht in die Nothwendigkeit versezt wird, zwei neben einander liegende Stufentöne mit gleicher Dritte und gleicher Fünfte zuzulassen; (welches jedoch in den gestochenen 96 Orgelbegleitungen bei mir nie der Fall war) 2) kann im Gesang einer Mittelstimm die heikliche Relazion von 3 stufenmäßigen ganzen Tönen (was die Alten Tritonus nannten) Z. B. h a g f nicht so leicht vermieden werden, als sonsten in der Musik, wo man sich durch ein Leiterfremdes Erniedrigungs-Zeichen gleich Luft macht. Da nun die Zwischenklänge im Choral ein weiteres Feld vor sich haben, als in der Figural Musik *); da sie dort bedeutender sind, als hier: so ist kein Zweifel mehr übrig, daß sie im Choral angewandt werden dürfen, besonders, wenn sie so angebracht sind, daß man sie zur Harmonie mitrechnen könnte, wovon die beiden Takte Tab. III ein Beispiel liefern. Aber die Zwischenklänge, so vortheilhaft sie in den Mittelstimmen sind, so auffallend würde ihr Mißstand in den äusseren Stimmen werden. Die Choral-Melodie verträgt schlechterdings keinen Zusaz, sie muß simpel vorgetragen werden, und edel bleiben.

Weil

*) Von den verschiedenen Figuren, die die Geltung der Noten z. B. Viertel, Achtel, Sechzentheil u. s. w. ausdrücken, so genannt.

Weit entfernt, daß der Organist Vorschläge, Zwischenklänge u. d. m. einführe, muß er, wenn die Gemeinde sich schon so Etwas schleppendes, ziehendes und Gesangverzerrendes angewöhnt hat, sie davon mit entscheidender Kraft, Macht und Stärke in die ursprünglichen Gränzen zurück zu bringen suchen. Der Baß läßt eben so wenig kleine Noten zu. Dies schadet seiner eigenthümlichen Gravität. Da man ohne Takt singt, und nur ein gewisses Gefühl von allmäliger, verhältnißmäßiger Dauer obwalten darf; da das Pedal im Gesang am meisten durchdringt, und, so zu sagen, den Meister spielt, wie uneigentlich würden die der Harmonie fremden Töne, die Zwischenklänge, sich hier eindrängen? Wenn man also von Zwischenklängen in Absicht auf den Choralgesang einen Richterspruch thun will: so muß man darauf bestehen, daß sie in den Mittelstimmen eben so vortreflich angebracht sind, als unschicklich in der Melodie und im Baß. Doch, um zu beweisen, wie willfährig ich bin, jedem nach seiner Fassungskraft, nützlich zu werden: so schlage ich denjenigen Organisten, die ihre Ohren und Finger schlechterdings nicht daran gewöhnen können, Zwischenklänge in den Mittelstimmen zu dulden, folgendes vor: jedes zweite Achtel in meinen Chorälen, wenn sie mit der Orgel begleitet werden, auszulassen und das erste wie ein Viertel anzuhalten; wenn aber dieser wesentlich vierstimmige Saz (armonia a quatro parti reali) von Sängern sollte vorgetragen werden: so bin ich gewiß, daß diese Zusammenbindung des harmonischen Gewebes (die Zwischenklänge in den Mittelstimmen) jedem willkommen sein müsse.

b) Die Uebelklänge können beim Choral keine andere Wirkung hervorbringen, als, die Mittelstimmen mehr zu verketten, oder auch selbst die äusseren Stimmen

enger an die Harmonie anzuklammren. Verwirft man dies im allgemeinen und ohne alle Einschränkung: so stößt man endlich auf folgende Irrlehre, wie auf eine Klippe *), nämlich: daß der Choral müßte abgestoßen (Staccato, wie vom Claveçin mit Rabenkiehle) begleitet werden. Die allervollständigste und dabei so wohltönende Harmonie des schlußfallmäßigen fünften Tones mit der Unterhaltungssiebente ist grade die, die man sich erlauben will, und die ich zum Choral ganz unpassend finde; weil sie zu sehr entscheidet; weil sie wegen ihrer unüberwindlichen Auflösungssucht dazu verleiten könnte, mit der Dritte in der Melodie einen Vers zu schließen; weil sie endlich einen ausbrausenden wollüstigen Karakter verräth und der frommen Enthaltsamkeit der Choraleigenen Tonfolge schädlich wird.

Ihr Verhältniß ist eine Folge von drei nächstaneinander gränzenden harmonischen Antheilen: $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{7}$ zum Ganzen (zum Baß). Da die Unterhaltungssiebente, wie ich in der Revision der musikalischen Theorie gezeigt, nicht einmal in unserer künstlichen Tonleiter Plaz findet: so paßt sie noch vielweniger zu den Choraltonarten. Wenn man obige Lehre von der

a
f
d

zweideutigen Harmonie H, die im weichen A ganz verschieden als im harten C ist, gefaßt hat, dabei die Gründung der Pythagorischen Tonleiter, und die Entstehung der Griechischen Tonarten nicht ausser den Augen verliert: so kann wol kein Zweifel mehr übrig bleiben, daß die andern kleinen Siebenten mehr dem Karak-

ter

*) Incidit in Scyllam, qui vult vitare Charybdim.

ter des Choral-Gesangs entsprechen. Daß man die 9 und 13 einzwingen solle, verlange ich nicht; daß man ohne alle Uebelklänge die Orgelbegleitung bestreiten könne, gebe ich auch zu; um so mehr, da ich selbst bei meinen öffentlichen Orgel-Konzerten schon ohne alle Uebelklänge, vierstimmig gespielt habe; daß man aber auf das Große, Erhabne, Majestätische, auf die Bindungen, Verkettungen der Töne, mit dem gleichsam dazu geschaffenen harmonischen Chor, der Orgel, die Vorzugsweise vor allen andern Instrumenten durchs Anhalten und Zurückhalten stärker durchdringender und allgewaltiger wird, Verzicht thun, aus Furcht wegen dem eiteln Sekundiren und willkührlicher Begleitung der von der Hauptmelodie abweichenden unbefugten Sänger in der Kirche nicht eine zweckmäßige Harmonie einführen dürfe, würde zu Viel, folglich gar Nichts beweisen.

c) In Ansehung des $\frac{6}{4}$-Akkord muß man wieder, wie bei den Zwischenklängen den guten Gebrauch vom Misbrauch trennen. Da beim Kirchengesang einer sehr zahlreichen Gemeinde und der Begleitung von einem 32füßigen Pedal die beiden äusseren Stimmen, nämlich Diskant und Baß, zu sehr hervorragen: so ist es eine ausgemachte Sache, daß die Hauptklänge, wenn sie zum Grunde liegen, im allgemeinen mehr Wirkung thun, als die Umwendungen. Diese hingegen können nicht ganz ausgeschlossen werden; weil es die Ründung des Baßganges manchesmal erheischt, oder die platte fehlerhafte Eintönigkeit, die man sorgfältig vermeiden muß, gar zum Gesez macht, Umwendungen einzuführen. Es giebt dreierlei, wo nicht viererlei Art Gesänge im vierstimmigen Saz. Der am meisten ausgeschweifte ist, ohne Zweifel, der Gesang der obersten Stimme, dann kömt der ernste majestätische ganz

eigene Gang des Basses in Betracht; dessen ungeachtet muß auch der Tenor eine gewisse gefällige Form, und der Alt eine konzentrirte Geschmeidigkeit haben, wenn man im Ganzen die weniger erklärbare als fühlbare Haltung der Farben eine folgsame Eintracht (un certo, non so che) antreffen soll.

Daß eine steife Folge von Hauptklängen im Baß eckelhaft wird, die Umwendungen hingegen Mannichfaltigkeit erzeugen; daß, wenn in zwei Stufen der Melodie der Hauptklang schon liegt, der Baß sie nicht aufnehmen dürfe, ist bekannt; denn die Steifigkeit in der Lage hat beinah soviel anstößiges als die Konkurrenz von zwei verbothenen Achten. Ich habe mir keinen unharmonischen Querstand oder harten Sprung z. B. von f zu gis, f zu cis, und umgekehrt, auch nicht einmal zwischen zwei Versen, wo die Pause die Relazion könnte vergessen machen, nur vielleicht im lezterem Falle den Sprung einer Sechste erlaubt. Wer sollte je folgende Lage sich zu Schuld kommen lassen: $\overset{5}{C}\ \overset{\substack{6\\4}}{F}\ \overset{3\natural}{A}$? Wer kann aber für allezeit den $\substack{6\\4}$-Akkord ausschließen, wenn ich Fälle aufweise, wo er

1) vortheilhaft, wie bei $\overset{6}{C}\ \overset{\substack{6\\4}}{H}\ \overset{3\natural}{A}$: $\overset{3\natural}{E}\ \overset{\substack{6\\4}}{F}\ \overset{-}{G}\ \overset{3\natural}{A}$:

2) nöthig, wie bei $\overset{6}{A}\ \overset{\substack{6\\4}\ \substack{5\ 4\\3\ 2}}{G}\ \overset{\substack{5\\3}}{G}$:

3) unvermeidlich ist? Z. B. $\overset{5}{C}\ \overset{\substack{5\\3\sharp}}{A}\ \overset{\substack{6\\4}}{A}\ \overset{\substack{5\\3\sharp}}{A}$.

1) Statt $\overset{\substack{6\\4}}{H}$ könnte man den Hauptklang $\overset{3\natural}{E}$ sezen, aber der Baß würde seine Ründung verliehren; statt $\overset{\substack{6\\4}}{F}$ (zur Phrygischen Tonleiter auf dem Titelblatt) den Hauptklang $\overset{\substack{5\natural\\3\natural}}{H}$;

man

man würde aber kaum zwei verbothene Achten vermeiden, und gewiß nicht mehr den fließenden Gesang beibehalten können.

2) Hätte ich statt G^{6}_{4} den Hauptklang C^{5} sezen wollen: so wäre der Baßgang gezwungen und steif geworden.

3) Wenn eine Choral-Melodie in Aeolischer Tonart
mit g als 5 zu C
mit a als 8 zu A sich schließen sollte, wo der entscheidende Schlußfall von den Mittelstimmen bewirkt wird: so ist gewiß diese Umwendung: A^{6}_{4} unvermeidlich.

Ich habe nun gezeigt, warum die Melodien der alten Melodie so, und nicht anders sind; wie sie beschaffen sein müssen, wenn man sie für ächte anerkennen soll; was für eine Begleitung dem Karakter der Tonart und Simplizität des Gesangs entspreche; die dagegen vorkommenden Fehler im allgemeinen schon gerügt, die gemachten Einwürfe beantwortet, um eine Theorie zu gründen, die durch praktische Verbesserungen und Umarbeitungen noch anschaulicher werden dürfte.

III.

Verbesserung und Umarbeitung fehlerhafter Behandlungen der 6 Griechischen Tonarten.

Dorische Tonart. (Tab. II.)

In der Untersuchung eines vierstimmigen Chorals, muß man 1) die Melodie, 2) die Schlußfälle bei den Kaden-

zen *),

zen *), 3) den Baß, 4) die Mittelstimmen, 5) die Zwischenklänge zum Gegenstand der Aufmerksamkeit wählen.

Die Melodie ist Dorisch, rein; weil sie weder ein Kreuz noch b hat, und in keinen anderen Ton übersezt werden kann, ohne fremde Vorzeichnungen nämlich Kreuz oder b einzuführen. Seb. Bach leitet die erste Kadenz beim zweiten Takt und die zweite Kadenz beim vierten Takt ins weiche A. Der Mannichfaltigkeit wegen, und um nicht in beiden Kadenzen denselbigen authentischen Schlußfall immer hören zu lassen, habe ich in der Verbesserung beim vierten Takt den Schlußfall des weichen D vom ersten zum fünften Ton benuzt: nämlich den Grundton A als fünften Ton gesezt. Seb. B. führte zu Ende der vierten Kadenz im siebenten Takt den fremden Ton b ein, um in F zu schliesen. Dies vermied ich, und, um einfach zu sein, endigte ich im C.

Um Schlußfallmäßig zu werden, darf man Töne erhöhen, nie aber erniedrigen; denn durch erhöhte VII oder IV Töne im Baß und durch große Dritten werden Schlußfälle erzeugt. Für die erhöhten fremden Töne wird die Noth zum Gesez, hingegen für die erniedrigten gibt es weder Ursach noch Veranlaßung. Seb. B. schliest den ganzen Choral im weichen G mit dem fünften schlußfallmäßigen Ton D: auch dies ist eine unnöthige Ausschweiffung.

Der laufende Baß kann keine Wirkung thun, wenn kein Takt beobachtet wird; da man den Choral ganz frei ohne irgend einen Zwang des Zeitmaßes singt: so stöhrt eine ungestüme Bewegung die Andacht. Die Melodie muß rein, der Baß äusserst einfach sein; denn der Gesang und das Pedal

*) Unter Kadenz verstehe ich im Choral die Ruhe des Gesangs, wo ein Aufhaltungs-Zeichen, das Merkmal einer Fermate steht. Diese Kadenz kömt bei jedem Vers (nicht nur Strophe, die 4, 8 oder mehrere Verse enthalten kann) am Ende vor.

dal ragen in jedem Choral vor allen andern vor. Wie sollen nun Zwischenklänge, die im brummenden und polternden Pedal alle Harmonie ersticken, zu einem so andächtigen Vortrag passen?

Die Zwischenklänge e und g beim Aufschlag und zweiten Achtel im Baß, wozu das d in der Melodie die unaufgelöste kleine Siebente vorstellt, sind sehr auffallend. Das C beim siebenten Achtel des ersten Takts im Baß, ein ungerader und Rhythmisch starker Takttheil, kann als Zwischenklang nicht geduldet werden, aber, als unvorbereitete kleine Siebente, in dieser Lage betrachtet, wär es unter aller Kritik. Die Tonfolge von zwei stufenweis nebeneinander liegenden weichen Tonarten D und E, im zweiten und dritten Viertel des ersten Takts, bedürfen keiner Ahndung eines Meisters. Wenn man mein Harmonie-System in Absicht auf Tonfolge auch nicht annimt, oder im Choral nicht so streng befolgen zu müssen glaubt; weil manchesmal gewisse, der Harmonie unaufnehmliche, Melodien vorkommen: so muß doch eine solche platte Folge von Hauptklängen, wozu weder dringende Noth oder reizende Schönheit Anlas gegeben, das ungebildetste Ohr beleidigen. Das sechste Achtel d im Baß, (noch bin ich nicht mit dem ersten Takt fertig) ein mit dem e im Alt äusserst kontrastirender Zwischenklang, leitet zu gemeldetem häßlichen, unharmonischen Querstand, der beim siebenten Achtel ausbricht; dies d wird gleichfalls schon jedem Schüler anstößig. Das holperichte Sechzehntel d im Tenor zum c im Baß beim zweiten Achtel des zweiten Takts, wozu ich keine Veranlaßung entdecke, wofür ich keinen Namen weiß, worüber ich keine Entschuldigung finde; die erbärmlichen nakten Vierten-Verhältnisse beim dritten und vierten Achtel des dritten Takts zwischen dem Baß und Tenor: $\begin{smallmatrix} h & a \\ f & e \end{smallmatrix}$, die unanständigen komischen Bewegungen der Tenorstimme

im

im ganzen dritten Takt, besonders der Bocksprung beim dritten Viertel widersprechen offenbar dem kindlichen — mehr Zutrauen, als Urtheil eines C. P. E. Bach, wenn er in der Vorrede (dem Sohne zur Schwachheit, dem Kapellmeister nicht zur Ehre) versichert, daß die Choralgesänge dieses Verfassers, wovon man Nichts als Meisterstücke zu sehen gewohnt gewesen, sich durch die besondere Einrichtung der Harmonie und das natürlich fliessende der Mittelstimmen vorzüglich unterscheiden. (Distinguo!)

Es wird daher des Wunderns, wie der Ungereimtheit in dieser Komposizion kein Ende, wenn man etwas genauer herumleuchtet, und gewahr wird, daß beim zweiten Achtel des fünften Takts das f im Baß ins g steigt, während dem das g im Alt anhält; daß cis im Tenor und b im Baß beim ersten Achtel des sechsten Takts, gleich einem Hahnengefechte, gegeneinander rennen und zusammenstosen; daß beim zweiten Achtel, statt der einer verminderten Siebente b unvermeidlichen Auflösung, der unbefugte Zwischenklang f in der Melodie die unvorbereitete kleine übelklingende Siebente (7/5) vom unschlußfallmäßigen vierten Tone g wird; daß bei einer vierstimmigen Harmonie, vielleicht auf einer kleinen Orgel ohne Pedal, (siehe das vierte Achtel im sechsten Takt) der Tenor tiefer wird, als der Baß, und mit seiner Siebente vorragt *); daß beim zweiten Achtel des siebenten Takts die rauhe übermäßige Fünfte cis im Tenor, die vorbereitet sein sollte, aber zum Choral nie passen kann, ungestüm und gewaltsam eintritt; das beim sechsten Achtel der Baß und das Pedal ein c erhalten, daß weder Zwischenklang noch Nachschlag heißen darf, noch Wohlklang sein kann; daß vom achten Achtel des siebenten Takts bis zum ersten Viertel des

achten

*) Welcher häßliche Kontrast!

achten Takts das Gehör vom Baß und Tenor eine so gräßlich anhaltende Tortur auszustehen hat, als wenn man während des frommen Choralgesangs zwei heterodoxe Pfeiffen in den Einklang zusammenstimmen wollte; daß beim achten Achtel des neunten Takts die Harmonie von $\genfrac{}{}{0pt}{}{7\flat}{\text{cis}}$ in jener von $\genfrac{}{}{0pt}{}{3\flat}{\text{G}}$ übergeht; beim sechsten Achtel des zehnten Takts ein Zusammenlaüten von drei Zwischenklängen im Diskant, Alt und Tenor das Gehör betaübt, eine viermalige Folge von Vierten zwischen dem Alt und Tenor in der leztern Hälfte des zehnten und Anfang des elften Takts eckelhaft wird; daß bei

e — d
cis — c
a — f
g d

zum dritten Achtel des elften Takts ein rauhes cis im Alt dem c in der Melodie gleichsam auf die Ferse trit; daß die unerträglichen Künsteleien beim Ende des elften und Anfang des zwölften Takts eher die Wuth wilder verirrter Klänge als Vereinigung harmonirender Töne vorstellen, zumalen da schlüßlich g in der überspringenden Altstimme selbst durch die gehörige Vorbereitung beweiset, daß es eine Elfte sei, und das Ohr von der unvorbereiteten Dreizehnte b im Tenor unwidersprechlich überzeugt. u. s. w. Ich würde nie fertig, und meine Untersuchung müste wie diese falsche und unrichtige Behandlung der Dorischen Tonart dem Leser zum Eckel werden, wenn ich alle Kleinigkeiten rügen wollte. Um jedem Leser und Orgelspieler selbst Vergleiche anstellen zu lassen, führen alle Täkte Zahlen mit sich, wodurch sogleich in die Augen fällt, wie verschieden dieselbe Melodie von S. B. und von mir behandelt und begleitet worden.

Ein gewisser Kunstliebhaber, der viele Brustbilder von namkündigen Männern in seinem Saal aufgestellt, und jedem eine

eine passende Inschrift angewiesen hatte, sezte unter sein eigenes Brustbild: de me dicant alii: andere mögen von mir urtheilen. So überlasse ich auch andern, was sie bei der Zusammenstellung zweier Behandlungen der nämlichen Melodie denken oder fühlen wollen, und werde weder im dritten Hauptstück meine Umarbeitung renomistisch zu erheben, noch im vierten meine Begleitungen und die Aenderungen in der Melodie partheiisch anzuempfehlen suchen; sondern nur beweisen, warum ich so und nicht anders zu Werk gegangen, und wie ich hätte zu Werk gehen können. Dem zu Folge schlage ich hier vor, wie man in meiner Verbesserung der Dorischen Begleitung vom vierten Viertel des ersten Takts bis zum dritten Viertel des zweiten Takts den Gesang des Tenor mehr abründen könne, nämlich durch eine Nachahmung der Bewegung, die der Tenor im ersten Takt schon hatte:

	Erster Takt	Zweiter Takt
statt	a	a h c
seze	a h	c d e d c.

sechs Achtel

Phrygische Tonart.

Hier finden sich zweierlei Bearbeitungen des S. B. vor, die ich aus den 4, nicht durchaus verschiedenen, Orgelbegleitungen von seinem Choralbuch zusammen gezogen und mit N.ro 1 und N.ro 2 bemerkt habe.

Die erste Kadenz hat Nro 1 beim zweiten Takt einen Schlußfall ins A als fünften Ton vom weichen D, und Nro 2 einen Schlußfall ins C als ersten Ton, der auch zu Ende des Nro 1 beim zwölften Takt vorkömt. Beim zehnten Takt sowohl in Nro 1 als Nro 2 findet sich ein ganz profaner Schlußfall ins harte G. Dies sind grobe Fehler in der Choral-Begleitung, nicht sowohl deßwegen; weil keine an-

dere

dere Schlußfälle, als Authentische und Plagalische, geduldet werden; weil die Melodie bei der Kadenz entweder die Achte oder die Fünfte haben muß, und die Dritte selbst in der Musikalischen Behandlung beim Schluß als unpassend zur Ruhe vermieden wird: sondern auch deßwegen; weil durch die Einführung des Basses C zum e der Karakter der Tonart ganz wegfällt, und die Phrygische Leiter e eine Drittenmäßig angekettete Sklavinn vom usurpirenden C wird, wie aus ihrer verschiedenen Behandlung erhellt.

Da die zweite Kadenz beim vierten Takt mit dem Hauptton A schliest, da die vierte Kadenz beim achten Takt nicht anders, als mit dem A als fünften zum weichen D, schließen darf: so sollte man billig das A etwas aufsparen, und nicht schon zur ersten Kadenz als fünften Ton hören lassen. Wie nöthig eine kluge Auswahl der Schlußfälle sei, und wie leicht man, aus Mangel einer reifen Beurtheilungskraft, in zwei entgegengesezte Fehler verfallen könne, nämlich bald zu steif, bald zu schwülstig, bald zu monotonisch, bald zu ausschweiffend zu werden, beweist das Beispiel eines sonst so großen Mannes. Den ersten Theil des Chorals: **O Haupt voll Blut und Wunden**, der nur zwei Kadenzen hat, zweimal ins A leiten; da der erste Theil wiederholt wird, dem Gehöre vier Schlußfälle, die alle mit A endigen, hintereinander aufdrängen wollen, ist gewiß steif und ermüdend. Aber die Phrygische Tonart, deren Hauptzug ist, mit dem E wenigstens als fünften Tone zu schließen, es mag sich in der Melodie e die Achte oder h die Fünfte vorfinden — diese Tonart, sage ich, wie mit einem Schwamm wegwischen wollen, dies sollte man nicht vom ersten Harmonisten seiner Zeit, und aller Zeiten, wie er ist genannt worden, erwarten.

Statt das e Nro 1 und Nro 2 beim zweiten Takt, das h Nro 1 und Nro 2 beim zehnten Takt mit dem E im Baß

zu begleiten, sezt S. B. bald A bald C, dann zweimal G. Nicht zufrieden, im Gang der musikalischen Rhetorik den Hauptton und damit den Karakter des Choralgesangs, der sich durch eine edle hohe Einfalt auszeichnet, ganz ausser dem Gesicht verloren zu haben, verirrt sich S. B. beim Ende des Nro 1 in ein fremdes Gebiet, begleitet einen Phrygischen Gesang mit einer Jonischen Harmonie, nämlich dem harten C; und masquirt den andächtigen Choral unter der Aussenseite der allerprofanesten Theater-Musik;

Da Graun mit diesem auffallenden Fehler seinen Tod Jesu beginnt, und **Kirnberger**, der durchs steife Choralbegleiten das Feuer seiner Schüler bis zum Eiszapfen abgekühlt, den nämlichen Schlußfall gewählt hat, können wir Nichts mehr, als die Verirrung des menschlichen Verstandes beklagen; weil der fertigste Harmonist das **Eigentliche** der Harmonie verkannt, der gefühlvollste Tonsezer für das **Eigentliche** der höheren **Musik** gefühllos geblieben, der ängstlichste Schullehrer bei dem **Eigentlichen** der **Choralschule** sich gleichgültig bezeigt.

Merkwürdig ist auch die Vorrede zur Ausgabe der Seb. Bachischen Choräle.

"Wie nüzbar, sagt C. Ph. E. Bach, kann eine solche "Betrachtung den Lehrbegierigen der Sezkunst werden, und "wer läugnet wol heut zu Tage den Vorzug der Unterweisung "in der Sezkunst, vermöge welcher man statt der steifen und "pedantischen **Kontrapunkte** den Anfang mit Chorälen "macht?"

Alle Tonlehrer von Prenestini Zeiten 1547 bis heute, also seit dritthalbhundert Jahren, haben den gebundenen oder fugirten Stil von ihren Zöglingen nicht harmonisch d. i mit beständiger Rücksicht auf die ganze Harmonie, sondern nur Melodisch oder Figurenmäsig begleiten lassen, so daß einer

Figur,

Figur, die hinauf oder heruntersteigt, eine andere in ähnlicher Bewegung begegnen müsse. Einen Gesang zu erfinden, hiemit andere Gesänge zu verbinden und, durch stäten Bezug aufs Ganze d. i. auf die Harmonie, dem Schüler eine allgemeine Uebersicht zu verschaffen, war nicht gewöhnlich. Der Zögling lernte also, nicht Sezen, sondern Zusezen, keinen selbstständigen Gesang ausdenken, sondern Satelliten von Noten, gleich wie in einer Kabala, auspunktiren. Ob es nun heist: punctum contra punctum (da man noch nicht die jezigen Noten, sondern Punkte hatte) oder notam contra notam sezen; ob ich auf lateinisch cantus firmus oder auf italienisch canto firmo (welche Benennung man mit steifen Gesang (!) verdeutscht) oder auf deutsch: ein, aus einem alten Choral gezogener Gesang, sage — ist ja doch eine und dieselbe Pedanterie.

Hier muß man wirklich mit Horaz ausrufen: difficile est Satyram non scribere.

Wenn ich noch in meinem Leben Muße und Veranlassung finden würde, alle Materialien, die ich gesammelt habe zu bennuzen, und der zweckwidrigen sogenannten Kontrapunktischen Schule eine Gesanglehre an die Seite zu sezen: so würde diese 1) eine Entwicklung und nähere Deutung der 1777 in meinem Miserere vorgeschlagenen Fugentabelle nebst der Bestimmung der Gränzen liefern, und 2) eine Intuitive Liste, einen musikalischen Orbis pictus, nämlich die Anweisung, verschiedene Gestalten zu erfinden, deren 6000 zu einem einzigen Takt ohne Kreuz und b schon vorräthig bei mir liegen, verschaffen. Doch wieder zum Choral zurück.

Eine Melodie kann mit der Fünfte, jedoch, vom Haupttone begleitet und unterstüzt, anfangen; will man ihn nicht zulassen: so sezt man die akkompagnirenden Stimmen im Einklang. Schwerlich wird ein rascher Theater-Kompositeur wagen, auch die Harmonie des fünften Tones mit

ein-

einzuführen. Gegen die Zudringlichkeit einer Siebente, schon bei der allerersten Harmonie, wird sich die Feder eines sonst schwärmerischen Tonsezers, das Ohr eines unbefangnen Musikliebhabers sträuben. Daß man aber noch dazu die Siebente in den Grund lege, daß man, bewaffnet mit einem Uebelklang wie mit Kartetschen Feuer, mit 32 füßigem Pedal wie mit 36 Pfünder, in der feierlichsten Stille, auf das friedlichste Volk, ohne Veranlassung, losbreche, zustürme und verheere — da muß das Ohrhaütchen, das doch kein Pauckenfell ist, zerschmettert, das Hirn betaübt und das Nerven-System gewaltthätig erschüttert werden. Diese malerische Vorstellung mag wol auffallen, aber nur hierdurch kann ich die Empfindung aüssern, die mir die erste Harmonie *) Nro 1 abgezwungen.

Daß

*) Es ist unbegreiflich, daß manche Gothische Organisten ihre Harmoniekenntniß durch ein Gemengsel (melange, wie I. I. Rousseau den Harmonisten vorwirft) von unharmonischen Klängen, die nur durch Vorbereitung und Auflösung d. i. durch eine weise Behandlung schulgerecht werden können, beweisen wollen. Mehrere, die ich gehört habe, selbst der berühmte Häßler, der gewiß viel Fertigkeit besizt, fing sein Orgelkonzert in Frankfurt am Main, im Oktober Monat 1790 mit folgender Harmonie an:

e
cis
b
g
e — rechte Hand:
cis
b
g
e
cis — linke Hand:
D D — Pedal.

Unter diese unbegreifliche Dinge gehört auch eine Erfahrung, die ich mit meinen eigenen Ohren in vielen Orgeln und in mehreren Haupstädten von Europa gemacht habe: nämlich, daß ein hoher, fast unvernehmlicher, eben deßwegen auch betrügerischer, Quarten-Register, den man meistens Cimbel nennt, die Töne:

f fis g gis a u. s. w.

zu den Tasten: C Cis D Dis E

hören lasse. Wem soll dies nicht die Ohren durchschneiden?

Vom

Daß die Griechischen Melodien, so wie ihre Leiter, durch eine edle Einfalt sich auszeichnen, kann Niemand leugnen; daß die Begleitung auch mit dem Karakter des Gesangs harmonire, muß Jederman erwarten. Wer wird nun billigen können, daß S. B. im Nro 1 und 2 alle 12 Töne der Chromatischen Leiter aufgesammelt, und sie als wesentliche, selbstständige Töne behandelt habe; wer wird hingegen, wenn er meine Verbesserung damit vergleicht, nicht finden, daß ich nur gis und cis als Dritten, die, um große und schlußfallmäßige zu werden erhöht sein müssen, das fis aber als Zwischenklang, jedoch weder dis noch b eingeführt habe.

Um mich über die Auswahl der Materialien noch anschaulicher zu erklären: so entlehne ich von der Heilkunde ein Gleichniß, und sondere die Kenntnisse, die den Musikübenden zukommen, wie die, des Materialisten (eines untergeordneten Botaniker) des Apothekers und des Arztes.

Die

Vom Quatuor harmonicum, statt Trias harmonica, das Kirnberger in der Orgel einführen wollte, darf ich hier, da die rede von melange ist, nicht schweigen.

Er ließ in der heiligen Geist Kirche in Berlin das $\frac{1}{7}$ zu dem harmonischen Dreiklang beifügen, so zwar, daß dieser Register, den er I nannte, in der Orgel

$$\text{das}\left\{\begin{array}{lll} \underline{b} & \frac{1}{7} & 1\frac{1}{7} \\ \underline{e} & \frac{1}{5} & 1\frac{3}{5} \\ g & \frac{1}{3} & 2\frac{2}{3} \end{array}\right\}\text{fuß}$$

zum C dem Ganzen, 8

angibt. Will man den Register beim zweiten Baßton beibehalten: so ist wieder eine Siebente da; untersteht man sich aber, die mindeste Harmonie zu greifen; so haben wir — keine Harmonie mehr, sondern — ein Chaos.

Die Materialien in der Musik und für den Kompositeur bestehen darin; daß er fertig Noten lesen könne, die Harmonie in allen Gestalten, die Intervallen, Schlußfälle, Mehrdeutigkeiten ꝛc. kenne: dann ist er blos ein Materialist in der Musik. (Ein Mathematiker, der sich hauptsächlich mit der Tonwissenschaft befaßt, stellt den Botaniker vor.) Kennt er nur die Tonkunst, legt er Begleitungen unter, weist er den Melodien ihren eigenen Hauptklang an, bestimmt er den Hauptton, wählt er einen richtigen Grundton oder Baß; versteht er auch Kontrapunktische Säze; so verhält er sich gegen den puren Harmonisten, wie, um mein Gleichniß durchzuführen, der Apotheker zum Materialisten. Aber, nun ist er seiner Wirkung noch nicht gewiß, so lang er nicht den Zweck kennt, die Mittel anwendet, und die Wirkung hervorbringt, die dem Zweck entspricht, und nur durch die eigenen und keine anderen Mittel erzielt wird. Eine solche Beurtheilungskraft, der Erfahrungsreiche Scharfsinn, um diese ganze Prozedur gehörig zu leiten, macht den großen Arzt und Kompositeur aus. Ist es demnach ein Wunder, daß so viele künstlich gearbeitete Partituren bei der Aufführung keinen Eindruck machen; weil man bei der Auswahl der Materialien sich vergriffen, die Mittel für den Zweck angesehen; weil man geglaubt hat, daß, je komplizirter die Musik ist, desto sicherer ihre Wirkung sei: weil man zur Begleitung des einfachsten edelsten Kirchengesangs rasche Tonfolgen, unerwartete Uebergänge gebraucht und mißbraucht hat, da doch das Hohe, das Schöne in den Maaße verhudelt und verdorben werden muste, als man zur Unzeit glaubte, gelehrt scheinen zu dürfen? Dem zu Folge wird jeder Leser ferner die Fehler, die ich unter 12 Rubriken gebracht habe, leicht einsehen.

1) Die

	Viertel	Takt	Nro
1) Die verminderten 7ten	im 2	1	1
	1	3	1
	2	7	1
sind nicht an ihrer Stelle.			
2) Die unaufgelöste 7te	im 2	3 u. 7	1
die unvorbereitete Dreizehnte	im 1	6	1
die unzureichend vorbereitete Siebente (denn es geschieht durch ein Achtel und einen Zwischenklang)	im 1	12	2
verrathen keine Kunst des reinen Sazes.			
3) Durch ungeziemende Bocksprünge des Tenors	im 2	2	1
	4	11	1
wird die fehlerhafte Folge von zwei verbothenen Fünften $\frac{d}{g}\,\frac{e}{a}$, $\frac{d}{G}\,\frac{g}{c}$ nicht gedeckt.			
4) Da die Musik nicht für das Aug, sondern für das Ohr da ist, und lezteres nicht unterscheiden kann, ob ein Ton mit der rechten oder der linken Hand angeschlagen worden: so kommen	im 3. u. 4.	1	2
zwei verb. Achten $\frac{e}{d}\,\frac{f}{c}$ zwei verb. Fünften $\frac{a}{d}\,\frac{g}{c}$ vor.			

	Viertel	Takt	Nro
Man nimmt das h nicht für einen Zwischenklang, sondern für einen Nachschlag.			
5) Keine mehr anstößige Lage *) kann je den Haupt- 5 7 3♮ 5♮ klängen G G A H angewiesen werden, als die	im 1 2 3 4	5	1
6) Nichts entheiligt mehr den Gottesdienst, als platte, unanständige Schnörkel, wie die Zwischenklänge in der Melodie	im 1	9	1 u. 2
	2	3	2
	1	5	2
	3	7	2
	4	11	2
7) Das unnöthige sechste Achtel	im	7	2
das weder Vorschlag, noch Nachschlag noch Zwischenklang ist, macht eine Reihe von 7 eckeln, wie in einem Gassenhauer nacheinander folgenden Dritten vollzählig, und stößt an: 1) in Absicht auf den Karakter des Chorals, gegen die edle Einfalt; 2) in Absicht auf die Harmonik, gegen die Regeln der Tonsezkunst, 3) in Absicht auf die Bewegung, gegen die Würde der Kirchenmusik.			
8) Die Folge von 2 schlußfallmäßigen fünften Tö-			

nen

*) Ich betrachte die Art, die Harmonien zu legen, wie die Façon im Vortrage des Gesprächs; man kann die nämliche Meinung fein einkleiden, und plump, roh und beleidigend hinwerfen; von lezterer Gattung ist hier die Rede.

	Viertel	Takt	Nro
nen A und D, und die Kadenz zum harten G	im 1, 2 u. 3	10	1 u. 2
verräth den luxuriösesten Theater-Stil, und kontrastirt desto mehr mit			
dem weichen G	im 3	11	2
und harten E	im 1	12	2
9) Die vielen Kreuz und b	im 1 u. 3	5	2
passen wie eine Faust aufs	1 u. 2	6	2
Auge: sie sind Keile, die in die Tonfolge eingezwungen worden; denn wer kann in 6 Vierteln, den V vom harten E, und den V vom weichen B, dann das weiche F als ersten Ton ertragen *)?			
10) Die unharmonischen Querstände	im 2	7	1
Die zwecklosen Klänge	im 2 u. 3**)	11	1
11) Die vielen, unrichtigen Zwischenklänge, worunter einige als Sechzehntheile, oder dazu angewandt sind, um Uebelklänge vorzubereiten,	im 2	7	1
	2	9	1
	Aufschlag		2
	4	4	2
	4	11	2
12) Das zweite, dritte und vierte Achtel	im	7	2
verdienen keinen anderen Namen als: Nonens.			

*) Die Choralwidrigen Ausweichungen sollte man lieber Abweichungen von der Natur, Karakter, Tonseinheit u. s. w. nennen.

**) Tenor g g g
Baß e f g.

Selbst der Hauptton wird durch die verkehrte Behandlung im Nro 1. ein Nonens; denn bei keiner Kadenz kömmt E als Grundton, vielweniger als Hauptklang vor.

Daß die meisten Zwischenklänge in meiner Verbesserung zur Harmonie gerechnet werden können, und auf die Benennung von harmonischen Zwischenklängen Anspruch machen dürfen, z. B. Tab. III.

	Erster Takt						Zweiter Takt			
Bezieferung		3			3					
		6			6		5		3	
	5	4	5	3♮	4	3♮	6	4		3✗
Grundtöne	F		C	D		A	F			E
		7			7		7	5♮	3♮	
Hauptklänge		H			G		D	H	D	

erachte ich für nöthig, hier zu beweisen, damit man einsehen möge, daß meine Verbesserung, eine gänzliche Umarbeitung, das leistet, was meine Kritik von einem andern Meister fodert, und in seiner Arbeit vermisset.

Im vierten Viertel des siebenten Takts habe ich nur zum Beispiel für Tonsezer, eine sehr rasche Harmoniefolge zugelassen, wo die Melodie vom a zum f schreitet, das f bei der Begleitung vom a schon mitunter zu den Wohlklängen gehörte, doch beim vierten Viertel als verminderte Siebente frei angeschlagen wird. Nun, nach meinem eigenen Tonsystem, muß eine Siebente, die sonst frei eintreten darf, doch alsdann vorbereitet sein, wenn der Ton, der zur Siebente wird, vorher da gewesen. Ist man hiemit nicht zufrieden, so wie ich es selbst nicht bin: so findet man in den fernern Beispielen, die das Schwedische Choralbuch liefert, Nro 393 S. 22 eine ganz andere, und gewiß gelindere Behandlung.

Da in Seb. Bachs Aeolischer und Ionischer Bearbeitung (sieh Tab. IV) fast die nämlichen Fehler wiederkommen:

men: so nehme ich diese beiden Tonarten vor der Lydischen in Betrachtung, und berufe mich, um nicht zu weitläuftig zu werden, auf obige 12 Rubriken.

Die zwei ersten Täkte in Aeolischer Tonart sind eben so steif, als die ersten Harmonien platt sind; wo der unbedeutende Sprung vom A zum a im Baß, wenn das Pedal dazu kömmt, gewiß keine Mannichfaltigkeit gewährt.

Vergleiche Bachens Behandlung:	3♮ A	3♮ 3× 3♮ 3× A E A D	5 G.
mit meiner Umarbeitung:	3♮ A	5 5♮ 3♮ 3♮ F H A D	5 5 5 G C G.

Das widerliche fis im Tenor zum g im Baß; die trivialen Dezimen zwischen dem Tenor und Diskant im zweiten Takt; die zwei auffallenden Fünften zwischen dem Diskant und Alt bei einem dazu brummenden pohlnischen Bock im Baß; die punktirte Note h in der Melodie, wozu man nicht tanzt, wobei man nicht im Takt singt; das zweite Achtel des Tenor, das h beim dritten Takt zum c im Diskant; die drei winzigen Siebenten im fünften Takt, und der darin zur Unzeit angebrachte Oktavensprung der Altstimm; das siebente Achtel vom neunten Takt, H zum c; die

harmonielose, zweckwidrige Gegenbewegung

Der Alt a (g) }
und } im zehnten Takt,
Baßstimm H c }

wofür ich keine Beziefferung kenne, u. d. m. bedürfen keiner Erklärung mehr.

Da meine dritte, vierte und fünfte Kadenz mit E schließen muste: so habe ich es darauf angelegt, daß vom fünften bis zum elften Takt nie dieselbige Tonfolge zweimal vorkömmt.

Die Jonische Tonart gründet sich auf die C-Leiter, ist ins F transponirt, und erhält deßwegen die Vorzeichnung

nung von einem b, wo ich mich begnüge, den siebenten Takt auszuheben.

Dieser große Mann glaubte ein Meisterstück von einer vierstimmigen Harmonie zu liefern, und ich bin überzeugt, daß viele Harmonisten diesen Saz angestaunt haben. Er richtete sein Augenmerk 1) auf die grade Bewegung (motus rectus) der Diskant- und Tenorstimme; 2) auf die widrige Bewegung (motus contrarius), die der Baß dazu macht; 3) auf die Seitenbewegung der Altstimme; motus obliquus; 4) auf die ungewöhnliche Lage der Siebente g; 5) auf das Wunderbare, das im ganzen Gewebe durchschimmert, besonders wegen der übermäßigen Fünfte beim dritten, und verminderten Siebente beim vierten Viertel. So gefährlich sind die Reize der Künstelei, besonders bei Deutschen; so leicht läßt man sich davon hinreissen. Daß die drei Gattungen von Bewegung nebst einer (leider! zu) künstlichen Zusammenstellung diesen siebenten Takt auszeichnen, gestehe ich gern ein. Allein, man sagt in schwedischer Sprache, daß man die Natur, die Ordnung und die gesunde Vernunft wegkünsteln könne; und von diesem Vermögen von dieser Gabe *, stellt hier der Autor einen unwidersprechlichen Beweiß auf. Eine geschmakvolle Lage der Harmonie kömmt mit der schicklichen Faltenlegung (Draperie) in der Malerei überein; wenn aber die ganze Zeichnung falsch, die Kontur fehlerhaft wäre: was würde man von einem solchen Gemälde sagen? Und dies ist hier der Fall. Das fremde es im Baß, die unnatürlich eingezwungene übermäßige Fünfte fis im Tenor, das unnöthige cis im Baß — Alles dieses in einer erhabnen Kirchenmusik — zu einem edeln, simpeln Choral — wie unschicklich; wie ungereimt!

Die

*) Förmåga at bortkonstla.

Die Beispiele für die Lydische und Myxolydische Tonart habe ich aus alten schwedischen *) Choralbüchern entnommen. Die Tanz-Rhythmik und das Leiterfremde b im zweiten Takt sind so auffallend, als die Beziеferung schwankend ist.

Daß die Art zu beziefern einer Reform bedarf, darüber habe ich in dem ersten Hauptstück schon einen Wink gegeben.

Die Hauptklänge haben keine Beziеferung nöthig; denn diese steht nur den Umwendungen zu gefallen da, es sei dann, um die Qualität der Tonart durch ein ✕, b oder ♮ zu bestimmen, und hier wünschte ich, der Deutlichkeit wegen, daß man immer 3 oder 5 beifügte; denn diese leeren Erscheinungen sehen aus, wie ein accidens absolutum, sine substantia.

Zu Anfang des dritten Takts in der Lydischen Tonart (Tab. III) sollte das E im Baß, eine Umwendung von der C-Harmonie, die 6 haben. Einen widrigen Kontrast macht die $\frac{4}{3}$ beim Grundton D mit dem profanen Vorschlag $\overline{\text{a}}$ im Diskant, wo man irrig voraussezt, daß zu $\frac{4}{3}$ immer die große Sechste gehöre, und erwarten muß, daß die Gemeine das $\overline{\text{a}}$ langsam vortrage, und der Organist dazu mit $\begin{smallmatrix}\text{h}\\ \text{g}\\ \text{f}\\ \text{D}\end{smallmatrix}$ einfalle.

Will

*) Da ich im Jahr 1786 nach Stockholm kam, und den Zustand der Musik in Schweden, besonders aber der Kirchenmusik, mit diesen Beispielen ganz homogen fand, ahndete mir gewiß nicht, ein Nazional- und Meisterstück noch zu entdecken, das in der Bibliothek der Päbstlichen Kapelle einen vorzüglichen Rang behaupten würde: dies war ein geistliches Motett in Schwedischer Sprache zu 6 Singstimmen ohne Instrumente, komponirt für eine Hochzeit und mit Notendruck herausgegeben in Stockholm im Jahre 1638, nur mit den Anfangsbuchstaben vom Vor- und Zunamen des Autors bezeichnet, die Niemand entziefern kann.

Will man im vierten Takt das c für eine Elfte ansehen: so sollte sie billig dem Organisten vorgeschrieben sein, damit er nicht nöthig habe, sich auch mit der Melodie zu befassen, da ihm ohnedem die Harmonie schon so viel zu thun macht.

Da der vierte Vers dieselbige Melodie und Harmonie hat, wie der zweite: so gilt die nämliche Bemerkung für den siebenten und achten Takt, die ich beim dritten und vierten schon gemacht.

Das zerrende oder schleppende, wie man es nur nennen sollte, (sieh das vierte Viertel des sechsten Takts) paßt nicht zur edlen Einfalt, der Hauptkarakteristik des Chorals.

Auch ist das Zeichen b eine schnöde Erfindung. Warum schreibt man nicht deutlicher und für Jedermann verständlicher den Ton aus, und erklärt, ob er durch einen Auflöser oder Kreuz gezeugt worden?

Wenn z. B. As mit seiner übermäßigen Sechste vorkömmt: so durchschneiden manche Harmonisten die Zahl 6 zweimal, als wenn es nicht dasselbige fis wäre, daß zum A schon da war. Kennt man den Ursprung des Intervalls: so weiß man ja, daß es nicht allein aus einem (irrig so genannten Leit-*) Ton bestehe, sondern aus der Zusammenstellung der Leitereigenen kleinen Dritte und der schlußfallmäßigen Erhöhung des vierten Hauptklangs in der weichen Tonart.

In

*) Man nannte den siebenten Ton in der harten Leiter oder den siebenten erhöhten Ton in der weichen, den Leitton (la note sensible). Der vierte erhöhte und die große schlußfallmäßige Dritte zum zweiten schlußfallmäßigen sind es noch viel mehr. Es gibt also, entweder drei Leittöne, oder da das ausgezeichnete hierdurch seine Auszeichnung einbüßt, keinen Leitton, so wie keine Ursach mehr, mit unnöthigen Kunstwörtern das Gedächtniß zu belästigen: entia non sunt multiplicanda.

In meiner Verbesserung der Lydischen Tonart (nämlich ihrer falschen Behandlung) kömt eine verbothene Quintenfolge vor. Es ist aber ein glücklicher Drukfehler, der sich nur dem Auge kund thut. Der dritte Vers hört beim sechsten Takt mit der Fünfte im Alt auf, und fängt den vierten Vers wieder mit einer Fünfte im Alt an. Um meinen Leser desto aufmerksamer zu machen, ließ ich diesen Fehler in den gravirten Platten stehen. Wenn es der Organist spielt: so ist die Harmonie richtig; wollte man sie aber, der Vorschrift gemäß, für 4 Singstimmen aussezen: so könnte, der Pause unbeschadet, diese fehlerhafte Relazion doch merkbar werden. Dem Unwesen wird daher leicht dadurch abgeholfen, daß, statt dem c, das a zwei Striche oder (vulgo) zwei Notenschwänze erhalte; denn die beiden Striche bedeuten, daß zwei Singstimmen sich in einer einzigen Note konzentriren. Fällt nun die Altstimme von der Fünfte h zur Dritte a, statt wieder in die Fünfte c zu steigen: so ist die Reinheit des Sazes schon hergestellt. Man vergleiche hiemit den siebenten Takt, vierte Doppel-Zeile; pag. 6 Nro 107 im schwedischen Choralbuch.

Hier, glaube ich, ist der Ort, wo ich mich über die Beziefferung erklären soll.

Zur Zeit, wo man allmälig anfing, vierstimmig zu singen, waren die Orgeln noch nicht allgemein eingeführt, so wie man noch an vielen Orten vortrefliche 4stimmige Chöre ohne Orgel hört, z. B. in Rom, in anderen Städten Italiens, Petersburg, u. s. w.

In der Epoche, wo man mit der Orgel begann, wurde dem Harmonisten die ganze Partitur vorgelegt. Um bei den zusehr komplizirten Harmonien, wo manchesmal der Diskant tiefer ward, als der Baß, (ich habe viele solche alte Partituren gelesen) eine Grundstimme auszufinden, und um bei den Pausen des Singbasses eine Unterstüzung von der Orgel zu erhal-

erhalten, machte man für sie einen Auszug, nannte ihn Basso continuo, (den beständigen Baß) und man fühlte zugleich die Nothwendigkeit, dem Orgelspieler die Harmonien mit Ziefern andeuten zu müssen, die die Stelle der obern Linien vertreten sollten.

Zu der Zeit, wo man langsam sang, die Uebelklänge entweder gar nicht, oder selten anwand, war die Beziehferung bei der Kirchenmusik eine vortrefliche Anstalt. Jezt, wo man sich geschwinde Zeitmaße erlaubt, die Uebelklänge häufiger anwendet, die nur in einer bestimmten und keiner andern Lage, bei einer gewissen und keiner andern Stimme Plaz finden, die aber der Organist unmöglich errathen kann, ist die Beziehferung unausführbar. Wenn sich die Umstände ändern, so gewinnt der Rechtshandel eine andere Gestalt *).

Es scheint also, daß die Beziehferung nicht mehr zweckmäßig sei.

Daß man sie entbehren; dagegen in zwei Linien **) die vier- oder auch nur dreistimmige Harmonie in einer vom Autor selbst gewählten Lage ausgesezt, auf der Orgel vortragen könne; daß diese Begleitung gewiß mehr Wirkung thun müsse, als die willkürliche Ausführung, die Realisirung der Ziefern in Noten, die man von jedem Organisten zu fodern die Dreistigkeit hat; daß diese Vorschrift auch billiger und vernünftiger sei, wenn der Kompositeur, der mit Muße über die Lage nachdenken kann, einen vierstimmigen Saz für die Orgel aushebt, der selbstständig, dabei leicht werde — davon war ich seit 22 Jahren, da ich meine Deutsche Messe im Jahr 1778 im Notendruck herausgab, schon überzeugt, aber ich habe aus gegründeten Ursachen damit, wie mit vielen andern neuen Ideen, zurückgehalten.

Jn

*) Mutatis circumstantiis mutatus casus.

**) D. i. zwei Linien-Systemen, deren jedes fünf Linien hat.

In einer Partitur von vielen Stimmen möchte ich gern einen bezieferten Baß vorfinden, weil ich mir dadurch mit einem Blick einen bestimmten Aufschluß über die Harmonie verschaffen kann, wenn z. B. die Dritte oder ein Uebelklang hier und da, wie im Winkel, in einer Singstimme oder Blasinstrument in einem ganz anderen vielleicht auch ungewöhnlichen Schlüssel verborgen liegt.

Auch zu Solos von vielleicht solfeggirenden Singstimmen oder Instrumenten ist und bleibt ein bezieferter Baß immer nützlich, selbst unentbehrlich, und behält seinen Werth, und ich werde nie billigen, daß man z. B. eine Violin-Sonate, oder ein Violoncell-Solo blos mit einem Violoncell begleite, ohne dazu ein Pianoforte zu gebrauchen, das die Lücken in der Harmonie ausfülle und Etwas vollständiges leiste.

Aber, daß man vom Organisten mehr erwarte, als vom Kapellmeister; daß der Organist aus dem Stegreif das ausführen soll, wozu man dem Kapellmeister Zeit läßt; daß der Organist, sogar zum Choral, der eine ausgewählte Begleitung fodert, sogleich eine sangbare Harmonie ausfinden soll, die ich bei der Bearbeitung sieben auch mehrere Male umgeworfen, und wieder neu gemacht habe — Dies beweist, wie wenig man über die Sache nachgedacht hat. Der Naturmensch ist ein Gewohnheits-Thier; scheu vor'm Selbst denken, bange vor'm Zweifeln; (dies ist doch der erste Schritt zur Aufklärung) nicht hellsehend genug, nicht scharfhörend genug, um das Neue zu begreiffen, hält er es, weil es ungewöhnlich ist, für unnatürlich; denn Gewohnheit ist ihm — Natur. Wagt nun ein Schriftsteller, der mit eigenen Augen sieht, mit eigenen Ohren hört, graugewordene Vorurtheile zu vernichten, so wird er als ein Ruhmrediger, als Egoist, als ein bitterböser Kritiker, als Rasender verschrien. Dies wird mein Loos bei diesem Werke sein; weil es zu neu ist, zu viele und zu vieler Fehler aufdeckt. Allein, da vorhergesehene Pfeile weniger schaden *):

den *): so kehre ich immer mit demselbigen unerschrockenen und unbestechbaren Muth nach dieser kleinen Digression wieder zum Choral zurück, und liefere ein kleines Gemälde von der Verlegenheit **), worin ein Organist gesezt worden, um das große Werk auszuführen — einen edeln Choralgesang in myrolydischer Tonart — zu verderben.

Hier sizt er, der Choral-Verbesserer (Verderber!) auf seinem Sopha, (so weich, wie die Orgelbank,) schwizt in seiner Autor-Etage (dem fünften Stockwerk,) sieht umher, (in seinem Observatorium) klagt über sein Schicksal, im Schweis seines Angesichts sich einen Baß erwerben zu müssen. Gleich dem Prager Studenten (bei J. J. R.) der mit vieler Mühe die wichtige Entdeckung gemacht, daß, wenn die Menuet aus dem C Dur ist, das Trio (wärs auch ein Quatuor) aus dem A moll sein müsse, wenn auch das Ding, was minuet, minucieux und dergleichen heist, nicht dur wär. Gleich obigem Studiermachergesellen kegelt er mit dur nach moll, und schiebt fehl. Was soll das bedeuten, sagt er, (er fängt mit dem Ende an) wie soll ich das spiz kriegen? Das g ist der Ausgangs Ton oder Ton zum Ausgang, und f soll die Kadenz machen? (Das Denouement sieht er für Intrique an.) Nein: du f! du sollst fis sein ***). Dies nennt man im neuen Dikzionär: demonetiser — entmünzen. Nun ist wirklich schon der Rand weg. Das Gepräge muß aber noch mehr gerändet werden. Der dritte Vers schliest mit f; (siehe den sechsten Takt) der vierte mit h? (siehe den achten Takt) Ei das geht gar nicht an; das war mein Tage nicht, daß man so kauder-

wel-

*) Tela praevisa minus nocent.

**) Wir haben eine Opera buffa: il Direttore nelle angustie. Vielleicht ist die Angst des Organisten der derangiren soll, noch größer.

***) Siehe Tab. III. myrolydische Tonart, den neunten Takt.

welsches Zeug auf den Markt brachte. Nein, sagt er, du Choral! du mußt aus dem G moll gehen, dann wird das h, b. Aber — G moll, daraus soll der Choral gehen, und C dur, darin sollen die beiden ersten Verse (siehe den zweiten und vierten Takt) Kadenzen haben. Nun so sezt man C moll. Aber — C moll, darin sollen die zwei Verse kadenziren, und a naturell soll stehen bleiben. Nun so sezt man ein b vor a. Aber — ein b vor'm a, und dieser ganze Choral soll im G moll schließen. Nu so leitet man den Ausgang ins Eb: so wird das g die Terz. Aber — mit dem Eb einen Ausgang machen, wo fis grade vor der Nase steht. J das ist auch wahr. Nein fis muß bleiben. So muß das Eb im Baß weg. Nun so sei's. Dann muß b vor a auch weg. O ja! Dann muß auch C moll weg. Halt, nicht zu voreilig .... (Er stockt. — Nach einer langen Pause.) Ja C dur muß es sein, sonst paßt das a nicht. Aber — zwei Kadenzen in C dur? (beim zweiten und vierten Takt) — eine Kadenz in B dur? (beim achten Takt) Hier h, dort b; hier f, dort fis? (hier läßt er einen tiefen Seufzer, und trocknet sich den Schweiß mit so viel Inbrunnst an seinem Concept-Papier ab, daß zwei Zeilen zusammenrinnen, und nur vier Linien übrig bleiben.) Es sei, wie es wolle, schön ist der Choral nicht, doch ist er ohne Fehler; man kann nicht laügnen, daß er mit Mühe gemacht hat, und wirklich gelehrt klingt.

Man riecht wirklich den Schweiß. Aber ich gestehe gern ein, daß es mir auch Mühe gekostet hat, die Tonart zu errathen, und diesen edlen Gesang auf seine ursprüngliche hohe Einfalt zurück zu bringen.

Man hat ihn in Schweden ganz ausgelassen und nicht mehr singen wollen; da der Text eben auch Nichts erhebliches enthält: so wird man beim neuen Gesangbuch für diese Melodie andere Worte einführen.

Ich

Ich habe dies Beispiel, das vielleicht eines von den anschaulichsten ist, besonders ausgesucht, um dem lehrbegierigen Leser den Unterschied zwischen einer reinen Psalmodie und ihrer doppelten Verfälschung, in Absicht auf Melodie und Harmonie, so auffallend, als möglich, darzustellen, und einen weitläuftigen Vergleich zu sparen.

Diese Melodie ist von mir zweimal bearbeitet worden, hier Tab. III, und im schwedischen Choralbuch. (siehe Nro 1 pag. 1) *) Da ich das Choral-System in deutscher Sprache entwarf, war noch nicht entschieden, daß das Schwedische Choralbuch einen so beträchlichen Theil vom System ausmachen sollte; da ich aber fand, daß diese 6 ausgewählten Beispiele zu den 6 Griechischen Tonarten einem Choralschüler nicht zureichende Nahrung gewähren; da man gewünscht hat, diese 90 Melodien, die die Zahlen aus dem Schwedischen Gesangbuch bei sich führen, als ein Studium, das durch meine Bemerkungen noch mehr erleichtert werden dürfte, zu besizen: so folgt hier eine strenge Prüfung meiner eigenen Bearbeitungen, die um so mehr Nuzen stiften können, je aufrichtiger ich mein Urtheil darüber, besonders bei den modernen und mitunter profanen Melodien und deren nicht immer strengen manchesmal sehr nachgiebigen Behandlung, bekannt zu machen entschlossen bin.

IV.

*) Das gis im fünften Takt hätte wol wegbleiben können; man würde aber schwerlich zu einem solchen Saz, der so neu ist, als er trocken scheint, (ich spreche aus Erfahrung) das Ohr gewöhnen wollen.

Im 9ten Takt beliebe der Leser einen Fehler, der in allen schon voraus abgedruckten Exemplären nicht mehr verbessert werden konnte, zu berichtigen, und statt Viertels Note c und halbe Note A, eine halbe Note c und Viertels Note A zu sezen.

IV.

Strenge Prüfung vierstimmiger Choralbegleitungen und Chöre.

Daß für die Choral Melodie und eine ihr entsprechende zweckmäßige Harmonie sich gewisse Regeln bestimmen lassen, daß ausser der historischen Kenntniß auch wissenschaftliche Grundsäze hierauf anwendbar werden können, glaube ich in den zwei Theoretischen Hauptstücken hinlänglich bewiesen, im dritten und zugleich praktischen Hauptstück durch auffallende Vergleiche, so wie durch jedesmalige Umarbeitung, sicht- und hörbar, wo nicht handgreiflich gemacht zu haben.

Wer in der musikalischen Literatur einigermassen bewandert ist, wird eingestehen müssen, daß in den Choralbüchern, die bisher herausgekommen, sich wol eine Vorschrift vorfinde, wie dieser oder jener Choral beschaffen sei, wie man ihn akkompagniren könne u. s. w., nie aber, warum die Begleitung grade so eingerichtet sein müsse, und nicht anders eingerichtet sein dürfe.

De me dicant alii war mein Motto.

Ist meine Theorie zu eingeschränkt; meine historische Dedukzion zu problematisch; meine Kritik über große Meister zu streng — nun so stelle man ein anders Tonsystem auf; man führe eine mehr einleuchtende Hypothese ein; man seze meiner Umarbeitung eine neue Verbesserung an die Seite.

Will man aber sich vorspiegeln, daß es in Rücksicht auf 6 einzele zur Griechischen Psalmodie passende Behandlungen des Choralgesangs wol möglich sei, eine gewisse gekünstelte Reinheit anzunehmen: ei so folgen deren noch 90, worunter einige ganz freie sind, die meinem System nicht eben treu geblieben, und wenn ich auch meinen eigenen Grundsäzen zuwider

wider zu handeln scheinen sollte: so führe ich wieder die Grundsäze an, warum ich davon abgewichen bin. Und dies ist die Ursache, warum ich den Kunstrichter nicht allein lassen darf, sondern mich ihm zur Seite stelle *); denn ich bin überzeugt, daß nur durch solche Untersuchungen die Wahrheit laut und sprechend werden kann.

Nro I.

Da das Schwedische Choralbuch hier zum Grund liegt; weil ich die nämlichen Platten benuzen wollte: so wird sich der Leser weder daran stoßen, daß die Zahlen nicht auf einander folgen; denn sie beziehen sich auf die Ordnung des Stockholmer Gesangbuchs; noch daran, daß die Melodien mit den in Deutschland üblichen nicht immer übereinkommen; weil diese Abweichung durch die alten Versmacher und Reimer in Schweden, noch lange vor der glänzenden Epoche der Dichtkunst unter Gustav III, veranlaßet worden.

Diesen schönen myrolydischen Gesang habe ich zweimal bearbeitet, und man entdeckt zwischen der Begleitung Tab. III und pag. I kleine Aenderungen, worauf ich selbst den Leser aufmerksam machen werde.

Bei der ersten Kadenz, im zweiten Takt, hat pag. I der Baß einen Gang, der mehr Majestät verräth, als Tab. III;

*) Hätte Hr. Forkel, statt dem Publikum zu erzählen, daß ich den Armen in Bremen das Geld weggestolen, und deßwegen weggestolen; weil die Armen in Bremen mit mir in der Polemik nicht harmoniren — hätte er statt dessen meine Komposizionen umgearbeitet, so wie ich es mitseinen kesselartigen Variazionen und der ledernen Fuge gethan: (diese Umarbeitung ist im Jahre 1791 bei den Herrn Varrentrapp und Wenner in Frankfurt am Main erschienen) so würde mehr Aufklärung gestiftet worden sein; denn, daß es Diebe und Menschenhasser gibt, das wissen auch Leute, die keinen Kontrapunkt verstehen.

III; denn das Verhältniß des Basses zum Tenor c d e dürfte
e g c
etwas profan scheinen, wenn man ihn streng beurtheilen wollte.

Im dritten Takt Tab. III ist die Tonfolge neuer und ungewöhnlicher:

7 7 3♮3♮
Hauptklänge D E A E;

hingegen pag. 1 natürlicher und fliessender:

7 5 3♮ 5
Hauptklänge D G A C.

Ob ich schon die Folge von zwei stufenmäßig bei einander liegenden mit gleicher Dritte und Fünfte begabten Töne der Leiter nicht billigen kann: so habe ich sie jedoch zum Beispiel hier einführen wollen; 1) weil, wie ich schon vorher angemerkt, die Tonfolge in Rücksicht auf die Leitereigenen Töne im Choralstil, wo man keine Freiheit hat, den Gesang selbst zu erschaffen oder umzuändern, weniger eingeschränkt sein darf; 2) weil bei der allenfalls eckelhaft geschienenen Gleichheit zweier Töne, die beide ihre kleine Dritte und kleine Fünfte haben, doch die Siebenten von einander unterschieden sind; denn es verhält sich

c zu D wie $\frac{1}{16}$ zu $\frac{1}{9}$:
d E $\frac{1}{9}$ $\frac{1}{5}$

Das auffallende, was der Tritonus bei der dritten Kadenz im Gesang hat, nämlich h a g f, wird durch das entscheidende gis in der Altstimme sehr gemildert.

Auch im achten Takt ist die Bearbeitung pag. 1, was die Lage betrift, (denn die Tonfolge ist Tab. III dieselbige,) viel gelinder; weil 1) der Hauptklang beim Schluß im Grunde liegt, statt daß Tab. III, was sehr ungewöhnlich doch nicht zu verwerfen ist, eine Umwendung vorkömt: 2) weil Tab. III beim vierten Viertel die F-Harmonie, nach dem schlußfallmäßigen fünften Ton E in einer Lage erscheint,

 die

die bei der Simplizität, die den Choral karakterisirt, vielleicht auffallen dürfte.

Im neunten Takt Tab. III ist bei der Baßstimme ein Druckfehler eingeschlichen. Statt einem Viertel c und der halben Note A sollte eine halbe Note c und ein Viertel A stehen. Daß Tab. III die Mittelstimmen beim neunten Takt mehr Ründung haben, als pag. 1, fällt jedem in die Augen.

Da diese Choralbegleitungen einen doppelten Endzweck haben, nämlich zum Orgelspiel sowohl als zu einem vierstimmigen Chor geeignet sind: so muß ich hier ein für allemal folgende Erklärung thun.

1) Daß dem Organisten zu gefallen, und um die Uebersicht zu erleichtern, die vierstimmigen Harmonien in zwei Zeilen und im Violinschlüssel nebst dem Baßschlüssel geschrieben worden; 1) weil man sich zur Regel macht, mit der rechten Hand den Diskant und Alt, mit der linken den Tenor und Baß vorzutragen, es sei dann, daß der Tenor sich zu weit vom Baß entferne, wie im lezten Takt Nro 1 pag. 1, wo die rechte Hand drei Stimmen zusammenfassen muß, und der linken nur den Baß überläßt *), 2) weil der jezt allgemein eingeführte Violinschlüssel, mit dem Baßschlüssel vereint, die äusserste Deutlichkeit erzielt, da das c im Violinschlüssel einen Strich unter den fünf Linien und das nämliche c im Baßschlüssel einen Strich über den fünf Linien hat.

2) Daß

*) Sollte man auf einer kleinen Orgel ohne Pedal akkompagniren, die man Positiv (besser Trag=Orgel) nennt: so rathe ich für den Baß immer die tiefsten Töne aufzusuchen, und mit der rechten Hand die drei Singstimmen zusammen zu fassen, wenn anders die Tenorstimme es zuläßt; denn auf Kosten eines oder des anderen Tones darf doch nie die Harmonie verstümmelt werden.

2) Daß man sich mit dem Ausschreiben der Singstimmen manchesmal anders benehme, als mit dem Abspielen des Orgel-Akkompagnements, und dies betrift hauptsächlich die Altstimme. Da der zweite Takt Nro 9 pag. 1 dieselbige Kadenz hat, als der lezte Takt: so wünschte ich die Begleitung der Orgel immer so vollständig zu hören, als möglich ist, nämlich daß man beim Schluß die Fünfte mitertönen lasse, wie im lezten Takt angemerkt ist: d; a f d

wenn man aber den Choral mit vier Singstimmen vortragen läßt: so wird es für die Altstimme immer sangbarer ausfallen, daß man, wie beim zweiten Takt, bei der lezten Note der Kadenz ihr den Einklang mit der oberen Stimme anweise; denn d cis a würde gewiß nicht so fliesend sein, als: d cis d.

Nro 9.

Bei dem dritten Viertel des ersten Takts habe ich mit Vorbedacht die Fünfte zur E Harmonie ausgelassen; weil die kleine Fünfte b nicht in der Dorischen Tonart Statt findet, hingegen die große Fünfte h zu hart klingt. Ausserdem macht die kleine Siebente ohne ihre Fünfte oft bessere Wirkung; weil ihr rascher Beitrit dem andächtigen Karakter des Chorals schadet.

Dieser Choral beweiset schon, daß ich meinen Grundsätzen besonders in Rücksicht auf die fremden selbst in die Melodie eingeschlichenen Töne nicht immer treu bleiben konnte; weil es schlechterdings unmöglich ist, eine Gemeine, wenn sie schon seit einer Tradizion von mehrern Jahrhunderten an Fehler gewöhnt worden, zur ursprünglichen Reinheit zurückzubringen.

Da man bei der dritten Kadenz cis
vierten gis
und im lezten Vers gar das b
eingeführt hat: so muste meine Begleitung sich nach dem uneigentlichen Gesang richten, und dies dient meinen vielleicht zufolgsamen Lesern zur Richtschnur, wie man sich in solche Umstände müsse zu schicken wissen, um durch eine zweckmäßige Harmonie das zu ersezen, was der Melodie unwiederbringlich durch unkundige Harmonisten entwandt worden.

Daß im elften Takt h besser stehe, als b, daran ist kein Zweifel, aber alsdann würde ich folgende Tonfolge vorschlagen:

Diskant	a	h	a g a	f e d
Alt	e	d	d e e	d cis d
Tenor	e f	g	f e e	f g a g f
Baß	c	H	c cis	d A d.

Nach der vierten Kadenz habe ich, eh noch der Authentische Schlußfall zur fünften Kadenz vorkömt, beim vierten Viertel des neunten Takts einen Plagalischen Schlußfall eingeführt: vom H zu C
IV V

Dies geschieht durch eine Umwendung, wo d im Baß mit der Sechste h im Tenor erscheint. Da h die sechste Stufe in der Dorischen Tonart ist, und hindert, daß man F als wirklichen musikalischen Hauptton, in dessen Leiter sich b vorfindet, ansehen kann: so gewinnt hiedurch die Karakteristik des Choralgesangs, und das Bestreben, auch mit Beibehaltung der verdorbenen Melodie durch eine zweckmäßige Auswahl der Harmonien den Karakter einigermassen wieder herzustellen, bleibt nicht ganz ohne günstigen Erfolg.

Nro 16.

Der ungrade oder Trippeltakt, den man das hinkende oder gar springende Zeitmaaß nennen dürfte; wenn nicht der langsame Gang noch einen gewissen Ernst damit verbände, ist

frei-

freilich nicht des Chorals eigene Kontur. Ist aber die Gemeine einmal an diesen Einschnitt gewöhnt, um jedes erste oder ungrade Taktheil wie eine halbe *) Note, jedes zweite oder grade Taktheil wie ein Viertel vorzutragen, und ein ausgezeichnetes Gewicht der Noten im Gesang fühlbar zu machen: so scheint diese Rhythmische Sonderung Zwischenklänge herbeirufen zu wollen; weil in jeder Hälfte des Takts das zweite und fünfte Viertel einen leeren Plaz darbiethet, der aber unausgefüllt gelassen, immer mehr Tanzmäßig werden muste, und nur durch das fliessende der Mittelstimmen und Zwischenklänge eine allmälige sanfte Ründung erhält.

Da die Choral-Melodie, die hypoaeolischer Tonart und rein ist, selbst bei der ersten Kadenz mit den drei Tönen c̲ h̲ a̲ dazu einladet: so erfolgt eine analoge Antwort beim 3 und 4 Takt vom Tenor, beim 6 T. von der Altstimme, und beim 7 T. von der Tenor- und Altstimme.

Die Gemeine selbst nimmt bei ihrem auch noch so rohen Gefühl die Zwischenklänge, die manche Kompositeure schlechterdings Landes verweisen wollen, in Schuz; weil sie sehr oft zwischen zwei Tönen, wo ein Raum in der Tonleiter leer ist, diese Zwischenstufe einschaltet. Obschon die Brodirungen am allerwenigsten zum andächtigen Choralgesang passen: so erhellt doch schon hieraus, daß eine allmälige Stufenfolge von Tönen dem Ohr mehr behagt, als eine scharfe Lage von zerstreuten Tönen.

Die

*) Daß die Choräle eigentlich mit großen (sogenannten Pfund-) Noten †) bezeichnet werden sollten, laugne ich nicht: blos wegen der Ersparung des Raums stehen beim graden Takt Viertel-Noten da. Beim ungraden Takt habe ich immer $\frac{6}{4}$ Takt gesezt, nie aber $\frac{6}{8}$ Takt, der ein zu winziges Ansehen gewinnen würde, zugelassen.

†) In Schweden nennt man die alten Noten, die zwei Täkte galten, Kistnoter oder Sarg-Noten; weil ihre Figur einem Todtensarg gleicht.

Die Unterhaltungssiebente d bei der Altstimme im lezten Takt, die ich wegen ihrer gewöhnlichen scharfen Wirkung für unpassend zum Choral erklärt habe, verliert hier die Stärke und alles was profan klingen sollte, dadurch, daß die Elfte und Dreizehnte, das a im Tenor das c im Diskant mit ihr vereinigt worden.

N:o 17.

Die Melodie ist hypojonischer Tonart und rein. Ich habe hier in die Mittelstimmen einen fliessenden Gesang und in die Harmonie folgende Uebelklänge einzuführen gesucht:

7♯	g	zum Hauptklang	a	im 3. T.
11	f		c	5.
7♯	c		d	6.
11	g		d	7.
9	g		f	8.

Nro 27.

Auch dieser Choral ist rein. In der Begleitung habe ich blos das gis als schlußfallmäßige große Dritte zum fünften Ton E eingeführt. Das fis aber, das beim sechsten Takt vorkömt, hat die Absicht, dem E♮ den Weg zu bahnen. Daß ich jedoch E nicht als ersten Ton mit seiner weichen Dritte, sondern als schlußfallmäßigen fünften habe eintreten lassen, geschah, um mehr Entscheidung zu erzwingen und um den Choralstil desto mehr zu karakterisiren. Hätte die dritte Kadenz im weichen E geschlossen: so würde bei der vierten Kadenz das Ohr G als Hauptton zu fodern berechtiget werden; dies wär aber eine gänzliche Abweichung von der hypoaeolischen Tonart, worin die Melodie sich aufhält.

Die Begleitung des ganzen vierten Verses (vom vierten Viertel des sechsten bis zum dritten Viertel des achten Takts) scheint mir etwas steif zu sein.

Um mit Beibehaltung der hohen Einfalt etwas mehr Mannichfaltigkeit einzuführen, schlage ich folgende Verbesserung vor:

Disk.

Disk.	h	c d c h	a a g
Alt	g (nicht gis)	g f e g	g f e d
Tenor	e	e d g g	c d c h
Baß	e	A H c e	f f g

Nro 31.

Wer über meine Erzählung und den ziemlich umständlichen Bericht vom Schicksal des Chorals Nro 1 reiflich nachgedacht hat, wird hier leicht den Aufschluß errathen, und die Verlegenheit des Organisten sich lebhaft vorstellen können, wie und warum er in diese einfache rührende Melodie die fremden Töne, fis beim dritten Vers, gis beim vierten Vers eingeschaltet. Er wußte nämlich zu a | h g f e | g a h keine Begleitung ausfindig zu machen, und seine gewöhnlichen musikalischen Schlußfälle paßten zu g und a ganz und gar nicht.

Hier folgen die Harmonien, wie man diesen Choral in seiner alten Simplicität hätte begleiten können.

a	h g f e	g a h	a g a
c	d c h c	d e fis gis	d d cis
e	g e f g	h c e	f g e
A	G c d c	H A e	f e A

Da eimal das fis in der Melodie von der Gemeine angenommen und nicht mehr auszumärzen war, so habe ich den dritten Vers ins weiche E geleitet. Daß dies sehr profan klingt, gestehe ich gern ein: ich hätte eben so wohl

g a h
d d h
h a gis
g f e

sezen können: hierdurch wäre die Tonfolge auch etwas mehr Choralmäßig geworden, aber nie wäre dem Unheil ganz abgeholfen gewesen.

Der Zwischenklang fis im dritten Takt ist sehr karakteristisch; weil kein solcher Saz gewiß in einer anderen Art Musik, als Choral, nie Plaz findet.

In

Auf den allerlezten Takt muß ich den Leser aufmerksam sam machen. Die Umwendungen, wo zu den Hauptklängen
3✕ 5 6 6
E F die beiden Dritten Gis A im Baß vorkommen, sind etwas ungewöhnlich, vielleicht zu rasch oder gar aufbrausend; desto versöhnender ist die Lage. Zwei zusammengeschmolzene
3✕
Schlußfälle in zwei Harmonien, der VII ✕, der V d. i. Dis der siebente erhöhte vom weichen E, und E der fünfte vom weichen A wirken kraftvoll (wenn es mir erlaubt ist, meine Empfindung zu äusseren,) und verlaügnen doch den Karakter des Chorals nicht.

In welcher Tonart ist nun dieser Choral verfasset? Man wird mir nach gewöhnlicher Eintheilung nicht anders antworten können, als: in phrygischer. Wenn es aber eine ausgemachte Wahrheit und ein von alten Choralisten angenommener Grundsaz ist, daß der erste und lezte Ton der Melodie (die Harmonie gewiß nicht) die Tonart bestimme: so darf ich jezt, was ich Seite 29 versprach, vermittels der hier vorgenommenen Aenderung und Zurückleitung auf den Urgesang mit einem Hypomyxophrygischer Tonart auftreten.

Nro 38.

Den unnöthigen Leiterfremden Ton gis, der zweimal, nämlich bei der vierten und sechsten Kadenz vorkömt, könnte man wol entbehren. Die Begleitung zu g und a habe ich schon öfters, selbst auf dem Titelblatte (unter den Schlußfällen der Aeolischen Tonart) vorgeschlagen.

Daß man im Choral keine andere Töne, wenn es doch fremde sein sollen, einführen darf, als schlußfallmäßige, ist hinlänglich bewiesen. Wollte man dieses Verboth auf mein gis zu Anfang des ersten und zweiten Theils ausdehnen: so unterschreibe ich selbst das Verdammungs-Urtheil; denn, in der Umarbeitung der Seb. Bachischen Choräle sprach ich ganz bestimmt

vom

vom Einklang, der weit besser zur Begleitung des fünften Tones passen würde.

Um den lehrbegierigen Leser in Stand zu sezen, daß er selbst arbeiten könne: schlage ich vor, alle Kreuze auszumärzen.

Beim Schluß vom ersten und andern Theil und bei der dritten Kadenz kommen zwei ausgezeichnete Schlußfälle vor, die eben so ungewöhnlich, als für den Choralstil karakteristisch sind:

7	7	3♯	5	7	5
D	H	E	F	H	C
IV	II	V	IV	VII	I

Die vierten Töne D zum A, F zum C liegen hier im Grunde, und diese schlußfallmäßige Lage der zur Umwendung geeigneten Töne gewinnt mehr Gravität, als wenn selbst der Hauptklang da wäre. Hier erfahren wir, was eine schickliche Lage vermöge.

Daß ich bei der ersten Kadenz auf eine nicht alltägliche Weise in den Hauptklang (nicht Hauptton) A einlenke; um die Harmonie vom Hauptton E aufzusparen; denn der Choral ist phrygischer Tonart: geschah, um das weite Feld der Mannichfaltigkeit im Choralstil, das man leider! zu wenig kennt, (wenn es möglich wär) auszustecken. Will man meine eigne Behandlung des zweiten Takts mit der Kritik über die S. Bachischen Choräle Tab. II unterste Zeile sechsten siebenten und achten Takt in Widerspruch bringen: so antworte ich, daß man wol Recht hätte, wenn bei mir folgende profane und platte musikalische Tonfolge vorkäm:

f	d	e
d	h	c
a	g	g
d	G	c;

nun aber macht 1) die Harmonie des VII ♯ Tones; 2) die Einleitung in das A; 3) die Lage, wo der scheinbare vierte Ton D (zwar vermittelst einer Umwendung) im Baß vorkömt, einen nur zu merklichen Unterschied.

Für den lezten Takt sowohl im ersten als zweiten Theil schlage ich folgende Aenderung vor:

f f e
c h d c h
a a gis
d H e.

Hier lößt sich die Siebente c zu d vermittels eines Vorsprungs auf, der Alt tauscht mit dem Baß; denn im ersten Viertel hatte der Alt h, der Baß d, im zweiten Viertel erhält der Alt d, der Baß H: und der schlußfallmäßige Gang des Baßes: H, e, obgleich die H-Harmonie wegen Mangel an großer Dritte unschlußfallmäßig ist, karakterisirt noch ungleich mehr den Choralstil.

Nro 40.

Die Melodie ist hypoaeolisch, rein. Ich habe in allen meinen Chorälen nicht so wohl gesucht, eine vierstimmige Harmonie, die zu einem Gesang d. i. zur Choralmelodie paßt, einzuführen, sondern zwischen vier reinen wesentlichen Gesängen eine Harmonie zu stiften; weil ich einer jeden Singstimme, den Grundsäzen gemäß, die ich vorher S. 51. angegeben, ihren eigenen Karakter anweisen wollte, und bin, da die Schweifung des Gesangs nicht von meiner Wahl abhieng, nicht bei allen Chorälen gleich glücklich gewesen.

Bei der vierten Kadenz im sechsten Takt erwartet man einen Schlußfall ins C mit der Dritte e im Diskant; man sieht nämlich einer Analogie in der Begleitung entgegen, wozu die Analogie im Gesang beim fünften Takt einzuladen scheint. Um mehr Mannichfaltigkeit zu erzielen, um zu hindern, daß nicht bei vier Kadenzen immer die A-Harmonie erscheine, um zugleich dem Tonforscher zur Belehrung Varianten von Tonfolgen aufzustellen, schlage ich hier eine Umarbeitung vom sechsten bis neunten Takt vor.

e e

e e	d c d h	a f e f	g a h d
e a g	f e f d	c d c h d	e e g a
cis a	a h c a g f	e h a gis a	c c d d
cis cis	d A d G	A d e d	c a g f.

Wenn die Grundsäze mit dem fliessenden Saz, die Karakteristik mit dem sangbaren in Verbindung treten; wenn zerstreute Tonfolgen aneinander gekettet werden: so kömt ein Ganzes heraus.

Die vorsichtige Auswal der Harmonie, wodurch der Ton f im den drei ersten Vierteln des neunten Takts, weil er mit dem h in einem widerlichen Verhältniße steht, sorgfältig vermieden worden, kann ihre Wirkung nicht verfehlen.

Nro 42.

Diese fliessende Begleitung zur aeolischen Tonart kann zur Uebung im vierstimmigen Saz dienen, eben auch zu Vorspielen und Zwischenspielen für die Orgel, und es würde besser sein, wenn die Organisten sich gewöhnen wollten, einen solchen sangbaren Saz durchzuführen, als daß sie Opern-Arien, Ballet-Melodien u. s. w. beim Gottesdienst hören lassen, die die Andacht stöhren, und die heilige Stelle entweihen.

Da die Harmoniengänge, statt schroffer Absäze in der Stufenreihe, vermittelst der Zwischenklänge gelind aneinander und gleichsam zusammenschmelzen: so trägt das Achtel e in der ersten und dritten Kadenz nicht wenig dazu bei, um nach dem Ausdruck der Maler, eine gewisse Haltung der Farben, die sie manchesmal auch Harmonie der Farben nennen, zu erzielen.

Wenn jemanden der Zwischenklang d im zweiten und sechsten Takt als Viertelnote mißfallen sollte: so schlage ich vor, dem vorhergehenden Viertel e einen Punkt beizugeben, und das d als Achtel durchschleichen zu lassen.

Nro 45.

Nach dem Zeugniß der erfahrnsten Organisten in Schweden wird diese hypoaeolische Choralmelodie durchgehends richtiger von der Gemeine als von den Cantoren selbst gesungen; weil leztere als halbgelehrte und eingebildete Kunstverständige sich die Choralwidrige Freiheit nehmen, im zweiten Takt statt dem sanften originellen g ein unächtes schlußfallmäßiges gis anzustimmen.

Zur ersten Kadenz, die ich ins weiche E als Hauptton geleitet, war ich gezwungen, zwei fremde Töne, nämlich dis und fis einzuführen. Sollte E als fünfter Ton vom A den Schlußfall allein bestreiten, da, wie ich schon angemerkt, im Choral eine einzige Harmonie den Schlußfall bewirkt: so kann es auf folgende Art geschehen:

a	h	g	e
e	d	d	h
a	f	g	gis
f	d	H	e.

Beim dritten und vierten Takt gerieth ich in einige Verlegenheit, da ich erfuhr, daß zwar einige Gemeinen in Schweden den ersten Theil das zweite mal singen, wie das erste mal, hingegen andere das zweite mal die Aenderrng vornehmen, die ich mit kleinen Noten bezeichnet habe. Um allen Genüge zu leisten, muste ich eine Begleitung wählen, die zu beiden Gesängen paßt. Da ich diesen Choral in der Domkirche in Upsal aufführen lies, machte ich die Zuhörer auf beide Säze aufmerksam, und es steht zu erwarten, daß er noch allgemein mit dieser Aenderung gesungen werden dürfte. Ueberhaupt enthält diese kurze Melodie eine weit ausgedehnte, dabei karakteristische Mannichfaltigkeit; weil

die erste Kadenz im E
zweite C
dritte G
vierte A schliest.

Nro 46.

Nro 46.

Wenn beim vierten Takt das ais nicht gewaltsam eingezwungen wäre: so könnte man diesen Choral auf die ächte dorische Tonart zurückleiten; denn E, mit cis in der Leiter, ist die Uebersezung von D mit b. Um ihn ganz dorisch zu haben, würde ich folgende Täkte änderen, und das C gänzlich ausschliessen:

erster und siebenter				vierter				achter	neunter.				
e	h	fis	a	h	a	h	h	e	d	e	fis	g	a
e	d	d	e	e	e	dis	d	h	a	cis		h	dis
g	h	a	cis	g	fis	fis	h	g	fis	a		g	fis
e	g	d	A	e	fis	H	g	cis	d	A		e	fis

Der Tenor singt beim vierten Viertel des vorlezten Takts im Einklang mit dem Baß, und steigt beim ersten Viertel des lezten Takts in die Achte; dies nennen die Italiäner: ottave alla rovescia.

Wo eine Gemeine nicht unüberwindlich den Zwischenklang fis in der Melodie beim neunten Takt behauptet, könnte man auch ihn ausmärzen, doch ist er wegen der Abründung des Gesangs nicht ganz zu verwerfen.

Nro 48.

Auch dieser Choral gründet sich auf die dorische Tonart und auf die Leiter vom weichen D ohne b, und steht, wegen dem Umfang der Singstimme, im weichen G ohne es vorgeschrieben.

Der Hauptklang E im dritten Viertel des ersten Takts wird nicht als der zweite Ton in der weichen Leiter vom D, sondern als der siebente in der harten Leiter vom F betrachtet; denn die Siebente trit ohne Vorbereitung ein.

Nro 53.

Diese Melodie ist ganz profan, die Begleitung hingegen ächt Jonisch. Sie bezieht sich auf das C, wovon diese Vorschrift eine Transposizion liefert.

Wollte man die erste Kadenz, vermittelst des Haupt-
3X
klangs A, ins D als Hauptton leiten, statt das C vorauszu-
V
schicken; die dritte und vierte Kadenz, beide ins D als fünf-
ten; die fünfte in den Hauptklang G: so würde ein Trink-
lied daraus. Dies beweist, wie unentbehrlich das Choralsy-
stem für Organisten ist; weil sie nicht nur die ächten Melodien
gehörig begleiten, sondern auch die unächten durch ein passen-
des Akkompagnement veredeln sollen.

Die Melodie vom fünften und sechsten Takt ist diesel-
bige, wie die vom siebenten und achten; allein der Baß, der
nachmals eine Dritte höher wird, stellt eine Umwendung
vom Kontrapunkt in der Dezima vor.

Da die nämliche Melodie im Nro 84 beim fünften und
sechsten Takt wieder, aber mit einer dritten und ganz ver-
schiedenen Begleitung vorkömmt, die sich durch den erhöhten
vierten Ton Cis auszeichnet: so lernt hier ein lehrbegieriger
Leser mehrere Arten von Tonfolgen kennen.

Daß dieses Cis im Nro 53 beim lezten Takt ange-
wandt worden, geschah, um die Wirkung der Harmonie
zu veredeln, und das profane, das auf die Melodie haftet,
zu verdecken.

Nro 56.

In diese Jonische Choralmelodie ist beim fünften Takt
ein fremder Ton eingeschaltet worden, der der Hauptkarak-
teristik schadet, und dabei hindert, daß bei der dritten Ka-
denz ein so prächtiger Schlußfall, wie der Myxolydische, vor-
kommen könnte:

g		a		a	
d	d	cis	h	cis	
h	fis	e	d	e	
H		A		A.	

Um

Um die Eigenschaft des Chorals wieder herzustellen, die durch einen einzigen profanen Ton entheiliget wird, habe ich plagalische Schlußfälle eingeführt, die sanfter sind, als die authentischen, und dem Inhalt der Worte und der Würde des Gegenstands entsprechen.

Man vergleiche folgende Schlußfälle.

Musikal.	d h a	h cis d	g a fis
	a gis a	d e e fis	e e d
	d d cis	h a a	h cis a
	fis e A	g a d	e A d
Choralm.	d h a	h cis d	g a fis
	a g e	d c e fis	e e cis
	d d cis	h g a	h cis ais
	fis g a	g e d	e cis fis;
	IV V	VII I	V V

man untersuche ferner, welche Wirkung die Elfte beim dritten und zehnten Takt hervorbringt, um sich einen bestimmten Begrif vom Choralgesang und Choralbegleitung zu machen.

Sollte Jemand mehr Bewegung in den begleitenden Stimmen (vielleicht auf die Art wie bei Nro 42) wünschen: so folgt auch hievon noch ein Beispiel:

	erster	zweiter Takt
d	d d a cis	d h a
fis	a g fis e d cis	fis g e
a	a a a a	d d cis
d	fis e d cis H A	H A G A

	achter	neunter
d	c h a h	g a fis
fis	fis e d a g fis	g e cis
h	a h e d	h a ais
H	fis g cis d	e d cis fis

Will

Will jemand sich die Mühe geben, diese neuveränderten Täkte in Ordnung zu sezen: so kann er unter beiden Begleitungen die auswählen, die ihm zweckmäßiger vorkömmt.

Nro 67.

Diese Choral-Melodie ist dorisch, rein. Ich habe bei den Versen, wo die Melodie zwei oder drei Silben auf demselbigen Ton vorträgt, eine ausgezeichnete Bewegung des Basses wie Nro 27 durchzuführen gesucht. Da im Gesange die Analogien selten sind: so läßt sich nicht wol im Baß dergleichen anbringen, wenn anders der Baß ungezwungen sein soll.

Daß man beim aussezen des Baßes für die Singstimme die ganz tiefen Töne eine Oktav höher schreiben müsse, fällt jedem in die Augen, und bedarf keiner genaueren Bestimmung mehr.

Sollte Jemanden beim achten und vierzehnten Takt die verminderte Siebente auffallen: so kann das Kreuz wegbleiben; findet man die Unterhaltungssiebente anstößig:

so schlage ich zu	f	e	d	
	d	cis	a	
	a	g	f	
diese untere Stimmen	A	A	d	vor.

Auch bin ich mit der zweiten und fünften Kadenz nicht zufrieden; weil der Tenor mit dem Diskant in Dezimen fortschreitet. Eigentlich, wenn man eine konzentrirte Lage für die Harmonie aussuchen will, soll man den Tenor immer höher sezen, als den Diskant, d. i. die Fortschreitung so einrichten, daß, wenn der Diskant und Tenor von Mannstimmen vorgetragen würden, der Diskant und nicht der Tenor die Unterterz bekäm: folglich zwischen der Frauenzimmer- oder Knabenstimme und dem Tenor sollen Sexten- aber keine Dezimen-Verhältnisse geduldet werden. Hier ist die Verbesserung:

Hier ist die Verbesserung:

a	h		c	h	a
f	f		a	gis	a
c	h		e	e	c
f	d		e	e	A

Nro 84.

Diese Melodie ist ganz modern und noch mehr profan, als die von Nro 53. Bei den drei ersten Kadenzen habe ich immer etwas karakteristisches für den Choral mit eingeführt: bei der ersten, einen Schlußfall ins C; bei der zweiten, eine Elfte; bei der dritten, den Schlußfall vom vierten oder siebenten erhöhten Ton und wieder die Elfte; wollte man auch das Platte vom vierten Schlußfall verscheuchen: so schlage ich für das lezte g folgende Begleitung vor:

g	—	
d	e	d
g	c	h
H	c	G.

Daß ich beim zweiten Viertel des zweiten Takts einer Unterhaltungssiebente den Eintritt gestattet, widerspricht noch nicht dem Verboth, das ich selbst gegeben; weil in dieser Lage, wo das c zum Grunde liegt, und gleichsam einen Zwischenklang vorstellt, sie nie den wollüstigen Eindruck machen kann, der ihr sonst ganz eigen zu sein pflegt.

Was bei Nro 84 angemerkt worden, läst sich auch auf Nro 85, 86, 108, 127, 128, 129, 130, 131 anwenden.

In Nro 99 haben die beiden nebeneinander liegenden

3♮ 5♮

und aufeinander folgenden Stufentöne A H beim dritten Takt in einer dazu geeigneten Lage ihre Siebente mit sich.

In Nro 100 sollte die vierte Kadenz den nämlichen Schlußfall, wie die andere; die siebente den nämlichen Schlußfall, wie die dritte, haben, dann wäre der Choral dorisch und rein.

Von Nro 107 war im dritten Hauptstück die Rede.

In Nro 116 muste ich auf das einstimmige Zeugniß der ersten Organisten von Schweden, daß die Gemeine von dem sogenannten Bauernbaß B bei der ersten und dritten Kadenz, wo sie sich selbst akkompagnire, nicht abzubringen sei, eine Dritte in der Melodie zulassen.

In Nro 121 decken die Zwischenklänge beim vierten Takt die fehlerhafte Folge zweier Fünften. Diesen Saz habe ich bei allen alten und bei allen großen Kirchen-Komponisten gefunden, aber von keinem Theoretiker eine befriedigende Erklärung darüber erhalten können. Das Zeitmaaß, wenn es auch noch so langsam ist, kann keine eckelhafte Relazion vergessen machen, nur die Rhythmische Ungewißheit, ob nicht schon das erste h, durch eine Art von Vorsprung, die Auflösung bewirke, scheint mir, einen so schlüpfrigen Gang einigermassen zu sankzioniren.

In Nro 125 habe ich in der Melodie zwischen g und e beim sechsten Takt den Zwischenklang fis vorgefunden, aber sogleich ausgeschlossen; weil dieser einzige fremde Ton eine falsche Tonleitung nöthig machen, und dadurch alles verderben würde.

In Nro 131 und 136 kommen harmonische Zwischenklänge vor. Daß ich in Nro 131 Uebelklänge eingeführt habe, um einer platten melodischen Tonfolge etwas aufzuhelfen, fällt jedem in die Augen.

Nun vom Rhythmus. Obschon der Choral im allgemeinen nicht im Takt gesungen wird; deßwegen auch keine eigentliche Noten d. i. lange und kurze hat (es sei dann im Trippeltakt wie z. B. Nro 16 u. s. w.) und manchesmal, nur dem Gefühle nach, bei gewissen Stellen, vielleicht auf der vorlezten Note etwas länger anhält: so ist doch bei der Vorschrift eine Rhythmische Ordnung unentbehrlich.

Dem

Dem zu Folge habe ich, was nicht gewöhnlich ist, bei Nro 132 und Nro 240 mit dem zweiten Viertel angefangen, und dadurch alle Kadenzen (die fünfte beim lezteren ausgenommen, die nur aus 5 Silben besteht) auf den stärksten Takttheil, nämlich auf den ersten, der am meisten Gewicht hat, geleitet, und durch die Verlängerung des lezten Schlußfalls bei Nro 240 auch den Vortheil errungen, daß die zweite Strophe, die wieder mit dem zweiten Viertel anfängt, in ein gewisses Geleis kömmt. Allein Nro 141 konnte keineswegs Rhytmisch gereihet werden; weil die ungleichen Verse zu 7 und 8 Silben immer mit dem Aufschlag anfangen.

Der Zwischenklang, der in Nro 152 beim dritten Takt in der Tenorstimme vorkömmt, findet beim elften Takt nicht Plaz; dort war es c zwischen d und b, hier muste er entweder h zwischen cis und a sein, allein h gehört nicht zur Leiter, oder b, das kein Stufenton *) zwischen cis und a sein kann.

In Nro 180 habe ich gesucht, im Baß eine gewisse majestätische Bewegung (eine Art passo ostinato) durchgehends beizubehalten, obschon die Melodie nicht sehr einfach, und um so weniger dazu geeignet ist.

Bei Nro 182 im vierten Viertel des dritten Takts kömmt vom siebenten Ton Fis eine ungewöhnliche Umwendung vor, so wie bei Nro 186 im andern und fünften Takt eine nicht alltägliche Zusammenstellung von einer Neunte und Dreizehnte.

Im lezten Takt von Nro 188 liegen drei Töne dicht nebeneinander, nämlich die 8, 9 und 10 oder Dritte. Ich wollte hier ein Beispiel aufstellen, wie die Uebelklänge mit den Wohlklängen vereinigt werden können, und den engbrüstigen Tonsezern, die aus altem Vorurtheil einen solchen Saz nie wagen durften, praktisch zeigen, wie in einer richtig gezeich-

*) Die unentbehrliche Eigenschaft eines Zwischenklangs.

neten Harmonie jede Stimme mit einer gewissen Freiheit einhertreten sollte, sonst hätte ich ja wol dem Tenor die Fünfte a anweisen können.

Im dritten Takt von Nro 230 werden Uebelklänge ausgetauscht: der Diskant nimt das c den Tenor ab, und löst diese Siebente auf.

Die Verzögerungen (Synkopazionen) beim Tenor im zweiten Theil des Nro 157 hat ein, auch engbrüstiger, Kunstrichter und dabei steifer Tonsezer anstößig gefunden. Daß die Melodie ganz profan ist, kann Niemand laügnen; daß ich beim zweiten Takt zur zweiten Kadenz eine Dritte im Choralgesang zulassen muste, fällt jedem in die Augen; daß ich aber diese Bewegung angebracht habe, beweiset weder Armuth an Ideen, noch Entheiligung der Psalmodie; weil, sobald man beim fünften Takt die Achtels-Pause wegläßt, die Harmonie einen gewöhnlichen Gang erhält, und gewiß rein ist, diese Synkopazionen aber eine regelmäßige Beziefeferung annehmen, und zur Harmonie mitgerechnet werden können.

In der Gelegenheit von zwei verbothenen Fünften, die in Nro 266 beim zehnten Takt zwischen dem Alt und Tenor vorkommen, die aber sobald verschwinden, als man nur dem Tenor statt dem ersten a, das e anweiset; will ich hier eine Verhaltungs-Regel, der ich bei allen meinen Komposizionen und im jeden Stil treu geblieben bin, mittheilen.

Die Folge von zwei großen Fünften ist nie erlaubt. g a / c d

Die Folge von ungleichen Fünften, wenn die kleine vorausgeht, zwischen den äussern Stimmen, wird im reinen Saz nicht geduldet. f g / h e / d e / H c

Die

Die nämliche Folge zwischen einer äusseren Stimme und den Baß ist nur deswegen anstößig, weil die Eigenschaft des Basses mehr Gravitæt fodert, desto weniger eine gesängige Stufenähnlichkeit mit den oberen Stimmen zuläßt.

d e
f g
H c

Ausser dem strengen Stil, z. B. im Rezitativ bei Fragen, erlaubt man sich diese Folge zwischen dem Diskant und eine Mittelstimme.

f g
h c
d e

Die Folge von ungleichen Fünften, wenn die große vorausgeht, zwischen den äussern Stimmen, findet im strengen Stil und Kirchenmusiken nicht Plaz. Doch erlauben es sich die Kammer- und Theater-Kompositeure.

g f
g h
e d
c H

Die nämliche Folge zwischen einer Mittelstimme und dem Baß ist aus vorigen Gründen immer auffallender, als zwischen einer Mittelstimme und dem Diskant.

e d
g f
c H

g f
c h
e d

Die Folge von zwei kleinen Fünften ist allzeit erlaubt, doch dem Gehöre willkommner, wenn sie sinken, als wenn sie steigen; weil im zweiten Falle man immer zweifeln könnte, ob das f nicht eine Siebente vom G, statt Fünfte vom H wäre.

g f
cis h
e d
g gis

f g
h cis
d e

Beschluß.

Diese Chorallehre, die ich auf ein System gebracht, wird eine Ehrenrettung für mich, gegen die intoleranten Kritiker, die meine Orgel-Konzerte als Entheiligung des Instruments und meinen Vortrag als eine schnöde Galanterie ausgeschrien haben. Selbst meiner Religion ward dabei nicht geschont, weil es zum Axioma werden sollte: daß ein Catholik keinen Lutherischen Choral spielen könnte.

Ueberhaupt ist über meine Orgel-Konzerte viel deraisonnirt worden.

Der Brennpunkt, auf den eine vielköpfige Kritik zusammenrennt, ist, mit wenigen Worter gesagt, die Nachahmung 1) der Instrumente, 2) der Natur.

1) Seit 1764, wo ich als Student auf der Universität die Orgel spielte, war es meine Lieblings Idee, vermittelst einer mannichfaltigen Verbindung und Mischung der Orgel-Register und ihrer karakteristischen Behandlnng, ungewöhnliche Wirkungen hervorzubringen. In den ältesten Orgeln, deren eine vom 15ten Jahrhundert datirte, habe ich schon die Vorschriften Viola di Gamba, Trompet u. s. w. gefunden; allein beim bereits hereinbrechenden 19ten Jahrhundert will man noch nicht zugeben, daß ein Viola di Gamba-Register Viola di Gamba-mäßig, eine Trompete in der Orgel Trompetenmäßig gespielt werde u. s. w. Die Fertigkeit meiner Finger habe ich nie zum präludiren mißbraucht, wol aber beim Flöten-Konzert die Passaggen aufgesucht, die dies Instrument auszeichnen.

2) Seit den Jahren 1757 hat C. P. E. Bach schon die 4 Temperamente, metaphysische Eindrücke, psychologische Nuanzen auf dem Klavichord gemalt. Dies nahm man für Pandoras Büchse an. Daß ich aber auf dem allge-

allgewaltigen Instrumente, der Orgel *), die Natur-Eraügnisse z. B. Donner, Erdbeben, Zusammenstürzen der Mauern, u. s. w. vorstellen wollte: dieß ward ein Stein des Anstoßes.

Wenn einer in der Physonomie mehr sieht, als ein anderer; wenn einer die Töne mehr klassifizirt, als ein anderer — wird der Forscher deßwegen lächerlich? Wenn ein Ballet, das doch Aug und Ohr beschäftigt, nicht einmal ohne philologischem Zeigfinger verstanden werden kann: soll man das Programm des Orgel-Konzerts verwerfen? Wenn die musikalischen Farben sich mathematisch beweisen lassen: soll man alsdann nicht für das Ohr **) malen?

Nun!

*) Zu Zeugen darf ich eine taubstumme Person, die in die große Domkirche in Upsala kam, um die Erleuchtung mit anzusehen, und die den Donner fühlte; Kinder, die schrien und weinten; Hunde, die bellten und heulten, anführen. Es schadet mir also nicht mehr, wenn auch hämische Kunstrichter hohnlächeln.

**) Spielt man auf der Violin aus dem D: so ertönt das a die Fünfte, das g, wozu der Hauptton d die Fünfte ist, und e die Fünfte der Fünfte a von leeren ungegriffenen Saiten. Spielt man aus dem G: so muß der Ton c, wozu der Hauptton g die Fünfte ist, mit dem Finger gegriffen werden.

Spielt man aus C: so geht das nämliche mit f vor.
F b
B es

Daß eine Saite, wenn sie ihren ganzen Zug frei hat, stärker klinge als eine, die mit dem Finger abgekneipt ist, kann Niemand laügnen. Nach Maaßgabe der Tonsippschaft, als die mit dem Hauptstone sympathisirenden Saiten leer angegeben, oder durch das Abkneipen hervorgebracht sind, wird der Ton heller oder dunkler. Das helle oder dunkle ist die Haupt-Karakteristik der Töne. Diese Karakteristik gründet sich auf die Wissenschaft der Größe: folglich lassen sich die musikalischen Farben mathematisch bestimmen.

Nun! Wollte der Organist beim Tauf-Akt den neuen Christen mit Donner und Bliz empfangen; die Konfirmazion mit Einstürzen der Mauern, das Glaubens-Bekenntniß mit Wind und Wetter akkompagniren; bei der Trauung Braut und Bräutigam eine Batallie vormalen; bei der Begräbniß die Leidtragenden mit einer Polonoiße nach Haus schicken: so wär er ein s. v. Narr. Wenn auch herumreisende Charlatane sich für Voglerische Schüler ausgegeben haben, um zu ihrem dürftigen Orgelspiel Halbkenner herbeizulocken, die weder den Choral simpel vorzutragen noch gehörig zu variiren oder darüber zu kontrapunktiren wissen: so wird doch ein jeder, der meine Schriften gelesen oder meine Konzerte gehört hat, mich von einer so unverdienten, lästigen Verantwortlichkeit los zählen.

Möchten doch die Harmonisten (ex professo) mehr harmoniren!

Möchte doch einmal unter Künstlern der Eifer für die Kunst angefacht, hingegen der Neideifer gegen Mitkünstler erstickt werden!

Möchte doch Madame Autorität von Gelehrten und Künstlern für ewig verbannt werden!

Gezeugt von Usurpateuren, empfangen von Schlafenden, gesaügt von Schwachen, erzogen von Trägen, nahm Autorität ein leeres Gebieth (res nullius) ein, und lies es ihrer Rechthaberei als primo occupanti huldigen. Unsinn gieng vom Vater zum Sohn, wie ein Fidei-Comiss. Autorität verboth das Denken, und wollte über denkende Menschen herrschen; sezte das Gehirn auf Pension und foderte Kontribuzion von Köpfen. In allen Ländern und Wissenschaften, Dörfern und Handwerkern, sogar in der Politik gibt es Preßfreiheit, aber im Tonreiche sollte der Verstand unter der Presse liegen. Die Unfehlbarkeit machte man der Kirche streitig, und raumte sie dem Organisten ein.

Nein.

Nein. Madame Autorität muß, gleich dem 18ten Jahrhundert, unter Konvulsionen den Geist aufgeben. Nicht mehr, weil ein großer Theoretiker so geglaubt hat, soll es wahr sein; nicht mehr, weil ein bekannter Praktiker so gesezt hat, soll es gut sein.

Wacht auf ihr Nachbeter, ihr Spiesbürger von Lilliput aus euerm lethargischen Schlummer!

Hört! (Musiken)

Seht! (Partituren)

Fühlt! (Wirkungen)

Und denkt!

Anmerkung.

Da der Notenstich in Stockholm und der Druck in Kopenhagen eher fertig geworden, als von Deutschland die vollständige Namenliste der Resp. Pränumeranten, die vorgedruckt werden sollte, eingegangen ist: so hat man lieber die lehrbegierigen Leser befriedigen, als die Ausgabe des Werks zurückhalten, und noch länger von der Willkühr und Nachläßigkeit gewisser Komissionäre abhängen wollen.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Vogler, Georg Joseph,

Abt Vogler's Choral-System

Bd.: [1]

Kopenhagen 1800

Mus.th. 3498
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599676-0
RISM 469004200